دكتورة مى يوسف خليف

الأداء الخطابى بين الشاعر والكاتب

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

الأداء الخطابى
بين
الشاعر والكاتب

تأليف

دكتورة مى يوسف خليف

كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى ت: ٣٥٤٢٠٧٩

المكتبة { ١ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

في فترة شُغلت فيها بدراسة مقومات الفن الخطابى وصيغ تطوره فى عصورنا الأدبية القديمة تر اءت لى بعض هذه المقومات وكأنما فرضت نفسها قاسما مشتركا بين فنون أخرى ؛ واستوقفتني تلك العلاقات البَيْنية الدقيقة التى يمكن استكشافها بين لغة الخطابة وبين لغة الفن الشعري ، أو حتى الفن الروائي ، وفى قراءة شعرنا الحديث، وفى فن الرواية وجدتنى أحتاج - مراراً - إلى وقفه متأنية لتحليل بعض الظواهر الخطابية التى غلبت على واحد من شعرائنا الكبار من أقطاب الإحياء ، عُرف بين رفاقه بإبانته ورونق عبارته ، وحقّق سبقا خاصا فى فصاحته وتمكُّنه الخطابى ، كما غلبت على واحد من كتابنا الرواد فى فن القص ، وقد شغله المنهج الخطابي فنهل منه وعلّ فى بعض من سرده وحواراته ، فكان لمواده أثرها غير الخفى فى مضامين روايته الذائعة « عودة الروح » . والحق أن لحافظ إبراهيم وللحكيم - كذلك - إيقاعاً متميزاً فى أدبنا الحديث ، مما يغرى الدارس علي معاودة قراءة النتاج الأدبى لكل منهما ، وإذا كان أهل التخصص فى دراسة الأدب الحديث بالتحديد . قد شغلوا - أيضا - بهما ضمن الدراسات النقدية والأدبية ، فلعل تداخل خط الأدب القديم معه فى هذا المجال يظل بمثابة خطوة مطلوبة فى تلاحم درسنا الأدبى الموحد عبر عصوره من أقدمها إلى أحدثها ، بل لعل بقايا تأثير القديم فى الحديث تظل موضع جذب لمثل هذه الدراسة وغيرها لدي من يشغله جوهر التطور وتجتذبه مقومات التجديد مع الأصالة فى الحقل الأدبى .

والحق - أيضا - أن رواسب دراسات متميزة قد استقرت نتائجها فى ذاكرتنا لما عرفت به من عمق المنهج وجدة العمل فيها ، على نحو ما أثرت به دراسة « التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث » للدكتور عبد المحسن بدر ، وكذا « دراسات فى الرواية المصرية » للدكتور على الراعي ، إذ كان لكل من الدراستين أثر ممتد فى دراسات الشعر المعاصر وفن الرواية بحكم طبيعة المناهج النقدية التى أصّلت لها كلتا الدراستين علي المستويَيْن النظرى والتطبيقى .

وربما كان الدافع الأساسى من وراء هذا الدرس تأكيد الرغبة فى التوقف عند تلك المفارقات المعروفة بين فنَّيْ الشعر والرواية ، لتبدو الخطابة وكأنها الفن الثالث الذى يجمع بينهما فى قسمة مشتركة وموكدة ، سواء آتت ثمارها بشكل إيجابى أو سلبى ، إلا أنها ظلت

ظاهرة على استحياء - أحيانا - ويقدر من التجلي والهيمنة - أحيانا أخرى - وكأنها القرين الملاصق لأى من الفنون الأدبية .

وصحيح أن دراسة الفن الخطابى لها مجال آخر ، ولنا فيها دراسة أكثر تخصصا ، ولكن ما تأثر منها عند هذين القطبين يظل مستحقا هذا الدرس ، ولعله ينتظر المزيد من التأمل والتحليل النقدى .

ويعتمد منهج الدراسة على اختيار بعض من النصوص الشعرية البارزة لحافظ إبراهيم والتى تبدو فيها النبرة الخطابية عالية بشكل يلفت النظر ، خاصة إذا اعتمدنا شاهد الدراسة من بين سياسياته أو اجتماعياته ، كما يعتمد علي قراءة متأنية لعودة الروح ، والتى تكررت قراءتها عبر الدراسات المتخصصة كما سبق اللمح إلى شيوع الحس الخطابى فيها ، ولكنى وجدتُ هذه المنطقة تحتاج إلى مزيد من الاستقراء ، ومزيد من التحليل نهض عليه هذا الدرس الخاص برؤية الكاتب والخطيب فى ثنايا القسم الثاني من الدراسة .

فنحن - إذن - نقدم للقارئ شاعرا وكاتبا من خلال حس الخطيب ولغته مما راح يزاحم حركة الإبداع المتخصص لدى كل منهما ، بل راح ليدفع بالمبدع إلى إتمام لغة خطابية متميزة تسهم - بدورها - فى طبيعة الأداء الوظيفي للنوع الأدبى الذى يكتبه ، وإن أسهمت - أحيانا - فى التحول بلغة القصيدة أو الرواية إلى اتجاهات أخرى .

ويبقي لى من تقديم هذه المحاولة طموح ربما يجعلها قادرة علي تقديم رؤية متميزة للقارئ ، وإلا فبحسبى أننى أقدمت عليها فى سياق هذا العرض الموجز والسريع قصدا إلى الجمع بين فنين من أبرز فنوننا الأدبية وليكونا تحت شعار « الكل فى واحد » على لغة الحكيم فى صدر روايته .

والله - سبحانه - ولى التوفيق والسداد

مى يوسف خليف

القاهرة يوليو ١٩٩٢

مدخل

من الإبداع الشعرى إلى
الأداء الخطابى

(١) قديما :

عرف العرب الخطابة فنا من فنون القول منذ فجر تاريخهم الأدبى المبكر، وتباري فصحاؤهم في ميادين الإجادة والتفوق والنبوغ فيها ، وكان لهم فى باب البلاغة والفصاحة نصيب وافر استوعبته الخطابة كفن قولى تالٍ - من حيث المكانة - للفن الشعرى . ثم اتسع مجال الخطيب ، وازداد جمهوره ، وتنوعت صور العلاقة بين الطرفين منذ مجئ الإسلام ، ومعه شهد الفن الخطابي تطورا شديد الوضوح ، ظهرت بوادره على لسان خطيب الأمة الأول صلى الله عليه وسلم ، واستكمل بموقف من اتَّبعه اقتداءً بمسلكه الخطابي على مدار عصر الراشدين رضى الله عنهم . ويستمر التطور ،ويأخذ الفن مسارات أخرى مع مطلع عصر بني أمية ، وتعرف الخطابة حقول التخصص التي عاشتها حركة الشعر وصُنفَّ من خلالها كبار الشعراء ، وبدا طبيعيا لها - أى الخطابة - أن تلتقى والشعر فى مسارات متقاربة ، أساسها مقومات توظيف فن الكلمة . ويبرز فى باب الخطابة السياسية رجال أشداء من خلفاء وأمراء وولاة ، ويتفوق فى الخطابة الدينية زهاد ووعاظ بين أساتذة وطلاب ، حتى إذا ماجاء عصر بني العباس شهدنا قدرا من خفوت صوت الخطيب ، ربما كان نتيجة طغيان الخلافة وقسوة زعمائها، فخفتت أصوات الأحزاب المعارضة لها ، وربما بسبب من تشجيع الدولة لفن الكتابة علي المستوى الرسمى ، وتنافس الكتاب ومزاحمتهم للشعراء فى القرب من البلاط مما كان له أثره فى انحدار الفن الخطابى ، حيث تُبوأ الكاتب - وقتئذ - مكانة تفوق - إلى حد بعيد وواضح - مكانة الخطيب التى ترسخت من خلال أقطاب الجيل السابق .

ولسنا فى حاجة - هنا - إلى البرهنة أو التدليل على نبوغ العرب فى فن انتقاء الكلمة بعامة أو إلقاء الخطبة بخاصة ، ولكنا نظل فى حاجة إلى تلمُّس مثل هذا التداخل بين الفنَّيْن الشعرى والخطابي ، بدليل ماكان من ذلك التبادل الواضح بين مكانة كل من الشاعر والخطيب مما يشى به من قول القدماء ما انتهى إليه الجاحظ فى بيانه وتبيينه حين قال :

« والشعر وسيلة من وسائل البيان ، ومعرض من معارض البلاغة ، وله ميسم يبقى على الدهر فى المدح والهجاء ، وله أوزان لابد منها ولابد من القصد إليها ، فمن جاء كلامه علي وزن الشعر ، ولم يتعمد هو هذا الوزن فليس كلامه بشعر ، فقد ورد فى القرآن والحديث كلام موزون على أعاريض الشعر ، ولكنه لا يسمى شعرا ، ومن يجمع بين الشعر والخطابة قليل ، وليس ينبغى أن تكون القصيدة كلها أمثالاً وحكماً ، فإنها إن كانت كذلك لم تَسْرِ ولم تجر مجرى النوادر »[١] .

ومعنى هذا أن الجاحظ قد احتفى بالفنّين من واقع مساق متشابه ، وأدرك إمكانية التداخل بينهما ، ولكنه تنبّه - أيضا - إلي حتمية بقاء الخيوط الفاصلة بين تفاصيل المنهج فيهما ، لكي تظل القصيدة - كقصيدة - إبداعاً شعريا له قسماته وملامحه الخاصة ، وتظل للخطبة - كخطبة - مقوماتها وسماتها ، وبينهما إبداع متشابه لا يحجر على الخطيب - بحال - أن يفيد من إمكاناته الشعرية إبداعاً أو استشهاداً ، ولاعلى الشاعر من إبراز قدراته الخطابية نظما أو نثراً ، كلما عَنّ لأى من الفريقين من المواقف ما يدعو إلى مثل ذلك التداخل . وهكذا يبين لنا موقع الخطابة كفنٍّ مُحْتفىً به إلى جانب فن الإبداع الشعري ، حيث تبقى للخطيب مكانته من جمهوره بما يتوجه به إليه من قضايا تحتاج إلى الإقناع وسوق الحجج والبراهين ، إلى ماقد يسوقه إليهم من الحكم أو صيغ الوعظ أو مطالب الإرشاد أو التوجيه ، إلى التنبيه إلى مرماه من خطبته ، بما يتطلبه من إثاره النفوس والسيطرة على المشاعر والعقول معاً ، وهو ما يظل مرتبطا - بالدرجة الأولى - بمقدرته على إجادة فن الإلقاء ، وما يتوقف عليه من القدرة والحرص على الانتقاء ، والميل إلى جمال الصياغة بصورها المختلفة بدءاً من إيقاع الكلمات ، إلى جودة الأسلوب ، إلى وضوح العبارة ، إلى دقة الدلالة وضبط القصد بمايريده الخطيب من كلامه وجمهوره .

ومن خلال هذا التصُّور تتبدّى أمامنا الخطابة فنا له خصوصيته وله - أيضا - صيغه وأساليبه الأدبية ، تلك التى تهدف إلى مجموع غايات متقاربة ، يبرز من بينها إقناع الجمهور بما يستهدفه منه الخطيب استنفاراً أو إبلاغا ، أو إشهادا على السواء ، وهو ما يتطلب - بدوره - قياسات خاصة تتبدى فى أبرز قسمات الأسلوب الخطابى حين يحقق غايته حتى يستسيغه جمهوره ، فيّجب أن يعتمد أولا على « لغة واضحة دقيقة دون إسفاف فى الأسلوب ودون سمو لامبرر له »[٢] .

ويبدو مطلب الوضوح والدقة هنا أقرب إلى حس نقادنا القدامى حين صاغوا مطالبهم حول « عمود الشعر » فيما اشترطه المرزوقى فى مقدمة « حماسته » مما أطلق عليه « شرف المعنى وصحته ووضوحه وإبانته مع مناسبة المستعار للمستعار له » .. ومعنى هذا أن التداخل واقع بين الفنَّيْن حتى فى هذه المنطقة التصويرية التى توقف عندها الدكتور « غنيمى هلال » ثانية حين رأى الخطابة «كالشعر» يجب أن يراعى فى صياغتها تمثيل المنظر أمام العيون ، بحيث تبدو كأنها درامية فى تقديمها ، ووسيلة الخطابة فى ذلك هى التعبير بصيغة الحاضر ، والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع »[٣] .

وإن ظلَّ غير خاف ذلك التلاقى بين مقولات الجمع بين الفنَّيْن وبين منطق بلاغتنا القديمة فى الإلحاح المتكرر على ملاءمة الكلام لمقتضيات الأحوال واتساقه مع المواقف ، مع إبقاء فواصل إبداعية لابد منها بين موقف كل من الشاعر والخطيب على مستوى التجربة والأداء ، وتوظيف فن الكلمة ، مما قد يدعو إلى التوقف قليلا عند منهج الخطيب فى خصوصية انتقاء أسلوبه ، معتمدا فى ذلك على « حسن الإلقاء » مما يُعَدُّ جزءاً لايكاد يتجزأ من إبداعه ،بل قد يعد واحداً من معايير فشله أو نجاحه ، وهو مايمكن الاعتداد به فى قياس قدرة الخطيبُ على النفاذ إلى عقول جمهوره ، أو السيطرة على مشاعره ، باعتبار ما للإلقاء من أثر مؤكد فى إثارة الانفعال ، أو فى جذب الجمهور مما يجعل كتابة الخطبة سببا فى تغيير مسارها ، باعتبارها فنا شفاهيا له ملابساته الخاصة « ولو أن الخطب كتبت لبدَتْ أقل قيمة ، لأنها تفقد بعض مقوماتها من فن الإلقاء هذا ، وما يعتمد عليه من نبرة الصوت »(٤) .

وتتعدد مقاييس الإجادة الخطابية ، وتتغاير صورها تبعا لطبيعة جمهور الخطيب وطبيعة الموضوع الذى يستوقفه ، وإن حرص النقاد على وضع شروط عامة ، ورصد معايير متشابهة يستساغ بعضها على أساس توافرها فى هذا الفن الذى يستحسن فى أسلوبه أن يكون « جاريا على السجية غيرمتكلف ، وألا تغمض معانيه على السامعين ، ولهذا يتغير الأسلوب ، وتختلف فيه العبارات والألفاظ على حسب من توجه إليهم الخطبة ، ويتبع ذلك تكرار المعاني والألفاظ إذا دعت حاجة المستمعين إلى هذا التكرار » وعلي الخطيب أن يتلمس مواطن القبول من مستمعيه ، فيطيل ما أقبلوا عليه ، ونشطوا لسماعه ، ويمسك عن الإطالة إذا وجد فيهم فتورا عنه »(٥) .

ومعنى هذا أن درجة الاستجابة لها مردودها فى أسلوب الخطابة حيث تبدو ذا أهمية وخطر، مما يدعم دور الجمهور فى الحكم للخطيب أو عليه بالنجاح أو الفشل ، ومن ثم الحكم علي خطبته أو لها بالزيف أو الأصالة ، ومعناه - أيضا - أن الكلام الخطابى- أسلوبا ومعاني -يجب أن يحرص صاحبه على بلوغ حد الإصابة طبقا للتوجه الخاص الذى يرمى إليه قصداً إلى إحداث التأثير المقصود فى نفس السامع ، حتى ليكاد ينظر إليه ولايحيد عنه ، ولا هو ينفصل عن مساق حواره معه أو توجهه إليه .

ولسنا نرمى - هنا - إلى الإفاضة فى الحوار حول الخطابة العربية ، فلمثل هذا الحوار دراساته المتخصصة بما يكفي لتغطيه مجالاته واتجاهاته ، وكشف وظائفه ومستوياته ، فقط

أردنا هنا التأكيد على بيان ذلك الدور الهام الذى لعبته الكلمة كأداة تعبيرية، ووسيلة توصيل واستقطاب وسيطرة على مشاعر الجمهور ، وهو ما يؤدى إلى حتمية التمايز فى استخدامها موزعة فى قسمة شبه عادلة بين فنَّىْ الشعر والخطابة .

وعلى مستوى المفردات والتراكيب تظل الأساليب الخطابية دالّة - بطبيعتها - على قدرات صاحبها علي الانتقاء وإجادة الصياغة قياسا على قدرته على الإقناع والاستمالة ، فلكلٍّ أسلوبه وأدواته ومواده التى يستند إليها توصيلا لمعانيه وتحقيقاً لمراميه ، ومنها - بالطبع - اعتماد أدوات النداء وصيغ الاستفهام ، أو الجرى دأبا وراء أساليب الأمر والنهى والتحذير والترغيب وما يشبهها .. ولم يكن الشعر العربي خلوا من أى من هذه الأساليب ، كل ماهنالك أنها غلبت على الفن النثرى حتى صارت من خصائصه ، ولكنها ظلت - مع هذا - معينا ينهل منه الشاعر باعتبارها جزءاً من الأسلوب التعبيرى ، وواحدا من مقدرات الأداء التصويرى أو التقريرى ، مما يظل شاهدا أمينا على تحقق درجة التفاعل والتداخل بين الشعر والخطابة أخذا وعطاءً : فإذا كان الخطيب يزيِّن قوله - أحيانا - بشواهد شعرية ، فإن الشاعر - فى أحيان كثيرة - يعمد إلى الأساليب الخطابية فى صياغة شعره ، بدليل ما نراه - ولاداعى هنا للاستشهاد - مَن استهلالات خطابية شاعت فى شعرنا القديم ، وما أكثر ما وجدت صيغ الخطابة مجالها - بل مجالاتها - لدى شعراء السياسة ومبدعى أدب الاحتجاج ، كما وجدته فى فن النقيضة الأموية فى عصر بنى أمية ، وشعر العنصرية الفارسية وصيحات الشعوبية الموتورة على مدار العصر العباسى(٦) .

(٢) فى عصر الإحياء :

وإذا كانت الخطابة عند العرب قديما قد ظهرت كرد فعل لظروف سياسية واجتماعية معينة تطلبت صناعة هذا النمط من فن القول بغية الإقناع ، فما أظنها إلا أن تكون كذلك فى كل عصر أدبى ازدهرت فيه ؛ أعنى أنها لابد أن تنبع من ظروف الواقع الاجتماعي والسياسى لتتفاعل مع جوهر مشكلاته ممايفرض على الشاعر - أحيانا - أن يكون خطيبا بارعا يصوّر ويخطب فيقنع ويمتع فى آن واحد .

وإذا كان الشاعر - بداهةً - يعكس جوهر واقعه بهذا الشكل أوبغيره من خلال شعره ، فمن الطبيعى أن ننطلق من نفس القياس لننظر إلى عصر الإحياء ، ولنتوقف - تحديدا - عند

«حافظ إبراهيم» لنرى ما يمكن أن يتُكشف لديه من مستويات الأداء الخطابى من خلال أدائه الإبداعى كشاعر تميَّز فى هذا الضرب من الصياغة بوجه خاص .

فقد عاش حافظ فترة هامة وخطيرة فى تاريخ مصر شهدت من جراًء مهانة الاحتلال البريطانى وسيطرة القصر ما أزهق البشر ، وكأنما تحالف القصر مع الأجنبى على استعباد الشعب وإذلاله ، وكلتا القوتين سعت حثيثاً إلى محاولة الاستئثار بمقدرات الأمة وأسرفت في النيل من كرامة أبنائها وأهدرت الكثير من حقوقهم ، وسلبتهم أثمن ما اعتزوا به من حرياتهم ..

وإذا كانت مطالع العصر الحديث قد ووجهت بضرب من الخمول في الخطابة السياسية أو غيرها ، فقد احتفظت مصر لأبنائها بريادتهم فى إنشاء الخطابة القضائية ، وإحياء صور من الخطابة السياسية ، وبعث حياة جديدة فيها من واقع حصيلة ثقافة خطبائها سواء مما بقى من الموروث ، أو ما تسرب من المنقول عن الثورات الغربية وما أعلنته مبادئ الحرية والإخاء ، أو من خلاصة ما قرأوه عند كتاب الغرب في المجالات المختلفة حول الحقوق الإنسانية وغير ذلك من أنماط الفكر الوافد .

ولعل من أبرز المظاهر التي استحقت العناية - عناية المصلحين وعناية الأدباء معاً - فى تلك الفترة- بخاصة - مشكلة الفقر التى جسدت صورا من معاناة المصريين ، فقد تخلف من عهود الإقطاع ما حظى به نفر من المصريين ، أحرزوا ثروة عريضة وعاشوا فى ظلال غنى فاحش، فى وقت عاش فيه الكثيرون من أبناء الأمة تحت خط الفقر ، مما أفرز - بدورة - العديد من المشكلات الاجتماعية التي يفترض ظهورها خاصة مع هذا التفاوت البعيد بين الطبقات .

وكان من حصاد الفقر أيضا - بشكل تلقائى - ما أصاب كثيرين من أبناء الأمة بالحرمان المادى الذى بدا مصحوبا بصور من الحرمان النفسى أو المعنوى ، ممثلا فى حرمانهم من التعليم ، واستمرار معايشتهم لحياة البؤس والشقاء والجهل والتخلف ، وكان من أوضح المشكلات الاجتماعية الأطفال المشردون نتيجة لجهل الطبقة الدنيا بتعاليم الإسلام والإكثار من الزواج والطلاق مع عدم قدرتهم المالية على تعليم أولادهم »(٧) .

فى مثل تلك الظروف وأشباهها يظهر الشاعر وينتشر شعره كاشفاً عما انتابه من اليأس من هول أصداء صور المعاناة الجماهيرية لجبهة عريضة من أبناء مجتمعه ، وعلى الشاعر -

آنذاك أن يتفاعل - بحكم العادة - مع موجب الحياة وسالبها ، وله أيضا أن يتأمل سلبيات الحياة من خلال إبداعه وتصوراته للمستقبل ، فيدعو الناس، ويخطب فيهم ، لعله يلهب حماسهم أو يدفعهم للتمرد على واقعهم ، أو لعله يساعد أثرياءهم علي التنبيه إلى ضرورة الالتفات إلى البائسين من أبناء شعبهم . وعندئذ تتبدى موهبة الشاعر فى مثل هذا الضرب من الشعر الاجتماعى - إذا جاز لنا وصفه بذلك - إذ هو يُعْنَى - بالدرجة الأولى - بمصر ويشغله أمر أبنائها ومشكلاتهم ، ليتحول الأمر من منظور الإبداع الشعري إلى طرح رؤى كاشفة عن جوهر الإحساس العميق بآلام الجماهير ، والسعى الدائب وراء كل صور الإصلاح ومحاولات تجاوز المحنة من خلال معايشته لها .

عندئذ يتكشف أكثر من توجُّه أمام الشاعر فى زحام تلك الظروف ومواجهة تلك الملابسات ؛ فكان عليه أن يصدر عن معطيات واقعه - أو واقع مجتمعه كله - من خلال إحساسه به كواحد من أبنائه ، يتفاعل - بالضرورة - مع مشكلاتهم ، وينطلق منها ، وينتهى إليها ، وله أن يتجاوز - وقتئذ - مرحلة التصور العارض أو مجرد اللمح الخاطف لما هو بصدده من مواقف ، فإذا به يصدر - أول ما يصدر - عن ثورة مشاعره وفورة انفعالاته التي تكشف أصداء المواقف الاجتماعية قصدا إلى تنبيه أولى الأمر وزعماء الإصلاح إلى اتساع مساحات مرارة ذلك الواقع والدعوة إلى ضرورة انقشاع غشاوته ، بل ضرورة تغييره والتمرد عليه ، وإذا كان هذا البعد الاجتماعى قد غلب على العصر ، فكيف نحدد - من واقع نفس المنطق - موقع حافظ ابراهيم من مشكلاته وقضاياه ؟ لقد عاش شاعرنا أنماطا من القلق ، وأحس ضروبا من الضيق وصور السأم فى كل مرحلة من مراحل حياته ، منذ نشأ يتيما في رحاب أسرة متوسطة ، دفعته ظروفها إلى العمل ،وكسب قوته بنفسه ، وبقدر من المجاهدة حاول تنظيم حياته ، فدخل المدرسة الحربية ، وتخرج فيها ، ولكن سوء الطالع ظل يلازمه إلى أن أحيل إلى الاستيداع والمعاش .

لم يكن حافظ بعيدا - إذن - عن منطقة البؤس وبؤره المعاناة على المستويَيْن الشخصى والجماعى ، صحيح أنه قد حاول تجاوزها أو الفرار من شراكها - أحيانا - علي غرار ما فعله حين حاول أن يعمل في صحيفة الأهرام ، ولكنها سرعان ما أغلقت دونه أبوابها ، فآثر الاتجاه إلى الشيخ محمد عبده ، وتعرف علي الطبقة الممتازة من المصريين من أمثال سعد زغلول وقاسم أمين ومصطفى كامل ولطفى السيد ومحمود سليمان ، وهى الطبقة التى شغل أقطابها

بالبحث عن صيغ الإصلاح فى صوره الدينية والاجتماعية والسياسية ، وبذلك هيّأ له اتصاله بالشيخ محمد عبده أن يعيش فى البيئة الطامحة إلى الإصلاح »[٨] .

وكانت قد نشأت فى زحام تلك البيئة فئة من الأدباء وطائفة من البائسين أمثال إمام العبد ، وكانوا يجلسون فى مقاهى الأحياء الوطنية وينتقلون فيها بأدبهم ، وهى طبقة أفرزتها ظروف الحياة الجديدة بشكل مختلف عما عهدناه فى تاريخنا الأدبي القديم من جرَّاء التصاق الشعراء بالخلفاء أو إلحاقهم بطبقات عليا من وزراء وقادة وأمراء ، فقد اختلّت الظاهرة واختلف الأمر ، وتغايرت الأشياء مع مطالع العصر الحديث ، فاضطر الأدباء والشعراء إلى الاعتماد على جهودهم الشخصية فى كسب قوتهم ، وسد حاجاتهم الحيوية ، وسرعان ما تكونت من بينهم هذه الطبقة البائسة التى تنازع إمامتها إمام العبد وحافظ إبراهيم .

وهكذا نشأ حافظ فى الطبقة الأولى واختلط بالطبقة الثانية ، مما طبع شعره بطوابع متميزة أصبح من خلالها شاعرا مصريا متميزا أيضا ، يحاول تصوير شكوى شعبه ، ويكشف كثيرا من جوانب معاناته وألمه ، ويميط اللثام عن أسباب فقره وحرمانه وقهره ،بل راح « يصوّر مايضطرب فى قلوب زعمائه ومصلحيه من دعوات عقلية وروحية وسياسية ووطنية »[٩] .

وتظل مصداقية هذه المقولة رهنا بما يطرحه ديوان الشاعر ، وما ازدحم به من صور المبالغة ، وكثافةُ صيغ المعالجة الفنية عَبْركمٍّ هائل من قصائده ، وكأنما أبىَ إلاَّ أن يواكب ضجيج عصره ، فقد كثر المتعلمون فى أوائل هذا القرن ، وأخذت الصحف تظهر بانتظام ، وتنافس الشعراء فى نشر إنتاجهم من خلالها ، وربما دعاهم ذلك إلى الانشغال الدائم بجمهورهم من القراء ، خاصة من أبناء الطبقة الوسطي التى مالوا كثيرا إلى مخاطبتها والحوار معها ومن خلالها ، والتغنى بعواطفها السياسية والوطنية والاجتماعية .

فإذا كان هذا هو حال الشعب المصرى - اجتماعياً - فى عصر حافظ ، فهذا واكبه - أيضا - موقفه السياسى المهترئ منذ انقسم المصريون بين حزبَيْن : الحزب الوطني وحزب الأمة ، وعندئذ كثر الحوار والجدل فى طرح الآراء السياسية ، وتعددت المقالات واحتدت صيغ الخطاب ، وشغل الكتاب بتعرية العيوب الاجتماعية ، وشاركهم الشعراء مهمتهم حين نظموا شعرا سياسيا واجتماعيا يمكن إدراجه تحت أى من هذه المسميات ، أو وصفه بأي من تلك الصفات .

وهكذا قصد حافظ بشعره أولا إلى الجمهور الذي عناه أمره ، خاصة حين أذاعه عليه من خلال الصحف اليومية ، وكان كثير منها مطبوعا بطابع السياسيين من معاصريه ، وخاصة الخطباء منهم ، ليضاف إلى ذلك جانب آخر له أهميته وخطره - أيضا - يتعلق بطبيعة الثقافة الأدبية السائدة فى العصر ، تلك التي يصبح للشاعر أن يتأثر بها ، وأن يصدر عنها ، إذ نجد حافظا وقد كثر اطلاعه على مواد الأدب القديم وتفاعل مع صوره ، وقد « تطاول طموحه منذ أخذ في نظم الشعر إلى مقام البارودى »[١٠] .

وكان البارودى أمامه مثلا يحتذى ، فأخذ يقترب منه اقترابه من الموروث بوجه عام ،فجاءت أشعاره متميزه تميزُ أشعار « البارودى » خاصة من منطلق الدأب على بعث الأساليب العربية الأصيلة أولا . وعلى هذا بدأت ملامح شخصية حافظ الأدبية فى التبلور جمعاً بين رغبة صادقة فى أن يكون صوتاً معبرا عن معطيات عصره ، بما ينقله إلى جمهوره من واقع أفكاره وآراء معاصريه ، وبين ما استوعبه من موروثه العربى القديم من واقع قراءاته المتعددة عبر دواوين شعراء العربية وأقطابها الكبار ، يقول الأستاذ أحمد أمين فى مقدمته لديوان حافظ »[١١] كانت الأمة تشكو من فوضى الأخلاق ، وتشكو من تضييق الغرب على الشرق ، وكان زعماء الوطنية يلهبون حماسته ، ويشعلون غيرته ، وكان الخطباء يحاولون إيقاظه ، وكان حافظ بما له من حس مرهف وعاطفة حساسة يجمع كل ذلك فى نفسه ، وكان فى شعره يقف موقف الصحافة الوطنية والخطباء الوطنين وقادة الرأى الاجتماعيين ، يعيش مجالس كل هؤلاء ويتشرب من أرواحهم ، ويستمد من وحيهم ، ثم يخرج ذلك كله شعرا قويا ملتهبا ، يفعل فى النفوس مالاتفعله الخطب والمقالات ، فكان حافظ شاعر الوطنية وشاعر السياسة والاجتماع وشاعر الشعب » .

وتبدو هنا شمولية إصدار الحكم لصالح حافظ كشاعر بوجه عام ، فهو يضفى عليه ما طرحه من صفات دون تعرُض واضح لمقاييس الإبداع الفنى لديه ، أو معايير الحكم له أو عليه، وهو مالا يجب أن يستوقفنا هنا - الآن - بل يحسن تركه إلى مابعد قراءة شعر الرجل ، والتوقف عند بعض من قصائده التى يمكن من خلالها أن نحكم على مدي توفيقه من عدمه ، وتحديد موقع شاعريته من موقع خطابته ، ولكن يبقي من أطروحه الأستاذ أحمد أمين ما حدَّده لنا من المعطيات الشخصية والبيئية التى عاش فى سياقها الشاعر بين : شكوي الأمة / فوضى الأخلاق / زعماء الوطنية / دورالخطباء / الصحافة الوطنية / الخطباء الوطنيين /

قادة الرأى الاجتماعيين / الخطب / المقالات / السياسة / الاجتماع / الشعب ..... الخ .

وكأنما قصد بهذا المعجم اللفظى المتوالى الإشارة إلى تبرير مَيْل الشاعر إلى المنطقة الخطابية التى أضحت محورا من محاور إبداعه ، لم يكد يحيد عنه إلا قليلا ، فبدا عسيرا لديه أن ينسلخ من جلدة قومه ، أو أن يتغافل عن أى من مشكلات مجتمعه ، أو أن ينتزع نفسه من نسيج مركب مثَّل أبرز خيوطه زعماء الإصلاح ، ونهض عليه رجالاته من غير الشعراء ، فإذا بالشعر يطوَّع لديه لأن يعيش ضمن دائرة مطالب ذلك الإصلاح المتعددة ، مما يؤذن بتبرير غلبة النزعة الخطابية على غير قليل من قصائده .

القسم الأول

خطابيـــة الشاعــــر

« حافظ إبراهيم نموذجا »

ويستوقفنا فى ثنايا الكلام عن عصر حافظ رأيان : أولهما للدكتور شوقى ضيف ومفاده أن حافظا كان صورة صادقة من نفسية معاصريه فى شعره ، والثاني للأستاذ أحمد أمين وخلاصته أن حافظا كان شاعر الوطنية والسياسة والشعب والاجتماع ، ويبدو الموضوع هنا فى حاجة إلى مزيد حوار وتأمل ، قد يتبلور حول نقطة هامة أساسها البحث عن معايير الصدق المختلفة فى شعر حافظ ، وهل كان إبداعا نابعا من نفسيته وانعكاسا حقيقيا لمعاناة الجماهير معه ، وإلى أى حد تبرز قيمته الفنية من خلال مثل هذا التناول ؟

إن مايفهم من مقولة الدكتور ضيف ينتهى بنا إلى تحقُّق هذا الصدق وعلو قيمة شعر حافظ حقيقةً ، لأنه حين عبَّر عن نفسيته ونفسية معاصريه ، فقد جمع بين الحسُنَيَيْن من واقع تجارب مزدوجة بين خاصة وعامة ، بينها من التجاس والاتساق ما يسمو بها دون تضاد أو تناقض ، ويبقى ما يفهم من مقولة الأستاذ أحمد أمين فى حاجة إلى مراجعة وتأمل ، إذ لايكفى للشاعر - على المستوي الذاتى - أن يكون شاعرا للوطنية والسياسة والاجتماع والشعب إذ ربما كان مع هذا كله غير صادق مع نفسه وتجاربه الذاتية في إبداعه ، بل ربما انصرف مرماه إلى مجرد إرضاء جمهوره أو كسب رضا شعبه ، أو الفوز بتصفيق قرائه فحسب ، بصرف النظر عن جوهر تجاربه الخاصة ، ومع هذا كله لايجب أن نستبعد أو نغفل أثر العصر فى شعره ، بقدر ما يجب أن نغيره من دلالة كلمة « المناسبة » ذاتها ، باعتبارها مجالا رحبا يمكنه تقبل تفاعل ذات الشاعر مع الحدث « إن عمل الشاعر فى هذا الفترة لم يكن عمل الفنان الحقيقى الذي يمهد للتطور ويكشف عن مطالب الجماعة النفسية والعاطفية كما تنعكس على نفسه ، ولكنه كان أشبه بعمل الداعية أو الخطيب الذى ينتظر حتى يحدث التطور ثم يصفق له مع المصفقين »[١٢] .

ويهمنا من طرح هذا الرأى طبيعة الحكم على الفترة وملابساتها من ناحية ، تلك التى تفرض على الفنان أن يكون مجرد بوق من أبواق الدعاية - أو تضطره إلى ذلك . ثم الحكم على إمكانات الشاعر فى اختراق الحدث العام والصدور عنه من ناحية أخرى ، وكأن الشاعر - من واقع هذا التصور - لاينظم قصيدته بدافع من نفسه فحسب ، أو نتيجة لحاجة حقيقية نابعة من ذاته دون سواها ، مما يدفعه دفعاً إلى قول الشعر ، بل كان ينظم بناء على طلب يقدم

إليه ، وفى مناسبة من المناسبات التي يحس أنه من الضرورى أن يسهم فيها بقصيدة من قصائدة ، بحيث يمكن أن نسمى هذا العصر عصر « المناسبات » ، وهنا يتجلّى محك الاتهام ، وتتكشف أيضا تجليات الذات من خلال مقدرتها علي التوائم والاتساق مع أى من تلك المناسبات مما قد يسهم فى إزاحة قدر من الغبار النقدي الكثيف حول كلمة المناسبة وما أحاط بها من تعضيد لمنطق الاتهام ذاته .

صحيح أن اجتماعات الأحزاب قد تفرض على الشاعر موضوع قصيدته ، ولكنها لا تفرض عليه أيضا طريقة تناول الموضوع أو صيغ المعالجة ، تلك التى تظل ملكاً خاصا له دالاً عليه .

ولقد نبغ حافظ فى عصر المحافل والاجتماعيات ، وكان نبوغه فى ذلك - ولاشك - من أسباب هذه القدرة النادرة على إنشاء الشعر ، وتمثيل إلقائه لمخاطبة الجموع فى الأندية العامة »[١٣] .

وليس لعامل واحد من تلك العوامل أن ينفرد بإبراز تلك الخاصية عند الشاعر ، ولكنها -مجتمعةً- قد تكون دفعته إلى إبداع شعره طبقا لمتطلبات عصره وظروف بيئته ، ولكن كونه صادقا نفسيا ، فهو مالا يتضح إلا حين نتأمل شعره الذي كتب تحت وازع تلك الضغوط ، أو من واقع إحساسه ببؤس شعبه وآلامه وعجزه ، أو كشفا عن انفعاله بهذا البؤس، ومعايشته تلك الآلام ، بما يكفى لدفعه إلى تصوير مستويات الانفعال بها ، أم أنه - وهذا هو الوجه السلبى للموقف - قد نظم شعره الاجتماعى على مساهمة منه - مجرد مساهمة - فى الدعاية لمشاريع المصلحين الاجتماعيين حين يبنون ملجأ أو داراً لرعاية الأطفال ، أو حين يتكلمون على إصلاح اللغة ، أو غيرها من مشكلات الواقع المعاش . وكثيرة هى قصائد شعر حافظ التى ألقيت في الحفلات التى كانت تقام للدعاية لبعض هذه المشروعات ، أو جمع التبرعات لها ، ولذلك كان دور حافظ فى شعره الاجتماعى قريبا « من دور الخطيب الداعية الذى يحث على تأييد هذه المشاريع لا دور الشاعرالذى يصور الآلام والمشاكل ثم يترك للمصحين مهمة علاجها »[١٥] .

وقيام حافظ بدور الحث على تأييدأى من هذه المشروعات واضح حتى من «عناوين قصائده» ومطالعها علي غرار ماصنعه فى «حريق ميت غمر »[١٦] :

سائلوا الليل عنهُم والنهارا   كيف باتت نساؤهم والعذاري ؟

وكذا ما نظمه في الحفل الذى أقامته كلية البنات الأميركية بمصر بعنوان « إلى رجال الدنيا الجديدة » ومطلعها:[١٧]

أى رجال الدنيا الجديدة مدوا   لرجال الدنيا القديمة باعا

وقصيدته التي نظمها فى « الحث على معاضدة مشروع الجامعة » وقد أنشدها فى الحفل الذى أقامه محفل الصدق الماسونى فى دار التمثيل العربى وخصص إيراده لمشروع الجامعة المصرية ومطلعها[١٨] :

إن كنتم تبذلون المال عن رهب   فنحن ندعوكم للبذل عن رغب

وفى قصيدة له أخرى أيضا فى « الحث على معاضدة مشروع الجامعة »(أنشدها فى الحفل الذى أقيم فى «مسرح برنتانيا » ومطلعها[١٩] .

حياكم الله أحيوا العلم والأدبـــا   إن تنشروا العلم ينشر فيكم العربا

وأخري فى ملجأ رعاية الأطفال أنشدها فى حفل أقامته جماعة رعاية الأطفال ومطلعها[٢٠] :

صفحة البرق أو مضت فى الغمام   أم شهاب يشق جوف الظـــلام؟

وغيرها بعنوان « دعوة إلى الإحسان »[٢١] :

أجاد مطران كعاداتــــه   وهكذا يؤثر عن « قُسٍّ »

وأخري فى جمعية إعانة العميان قالها فى حفل أقامته الجمعية لبناء مدرسة للعميان الأحداث ومطلعها :

إن يوم احتفالكم زاد حسنا   وجلالا بيوم عيد الجلوس

وكذا كان ما نظمه في جمعية الطفل ومطلعها[٢٢] :

أيها الطفل لاتخف عنت الدهـــ   ـــر ولاتخشى عاديات الليالى

إذ يتضح – لأول قراءة – أن عناوين قصائده عبر هذه المساقات تنذر بسيطرة النزعة الخطابية علي مثل هذا الضرب من الشعر ، فإذا بالشاعر يتوجه بحديثه إلى المخاطبين بين

صيغ الأمر والنهي ودلالات الرجاء والإغراء ، كما يبدو في دعوته الصريحة إلى التبرع في مشروع الجامعة ، علي نحو ما ورد في مطلع القصيدة الذي مر بنا ، وكما سنرى في تحليلها بعد ذلك ، وهكذا سارت مجموعة من قصائد الشاعر مسيرة دعوة الإصلاح والتبرع فبدت هادفة إلى الدعاية للمشاريع الاجتماعية ، وحض الناس على التبرع لها ، مع تصوير حالات البؤس والفقر الاجتماعي ، وغلبة طابع المبالغة - بالطبع - على مايعرضه في أي من تلك الاتجاهات ..

وبصرف النظر عن مدي صدق الشاعر في التعبير عن ذاته من عدمه يبدو لنا وقد أدمج تلك الذات بواقعية وصدق شديدَيْن في زحام الوقائع الأحداث التي تبنّي تصويرها ، فحقق قدرا بارزا من تفاعل ذات الفنان مع موضوعه ، مما يحسب له أكثر مما يحسب عليه .

وصحيح أن حافظا نشأ ونبغ في عصر المحافل والاجتماعيات وكان نبوغه في ذلك العصر - بلا شك - من أسباب تلك القدرة المتميزة غلى إنشاء الشعر ، وتمثيل إلقائه لمخاطبة الجموع في الأندية العامة ، ولكن هذا السبب وحده لايكفي لإثبات تفرد حافظ ونبوغه الخطابي الشعري معاً . فقد بدا الأمر قاسما مشتركا بينه وبين فريق من أقرانه ، ولكنه ظل من دونهم محتفظا بقدر خاص من تميزه ، إذا أخذنا بمقولة الأستاذ العقاد في هذا الصدد عن شعراء هذا الجيل وخاصة حافظ : « ولكنهم كانوا يقرأون ولايسمعون ، أو كانوا يُسْمَعُون من أفواه الرواة ، وهم مشاهدون أو غائبون ، فهي إذن «سجية حافظية » لها مصدرها من طبيعة الرجل ، إلى جانب مصدرها من طبيعة عصره ، وهو مفطور على طبيعته كطبيعة الخطيب أو المنشد ، يتنبه بكل ما احتوته بديهته كلما نبهه مجال الخطابة والإنشاد »(٢٣) .

وإلى قريب من هذا ذهب الدكتور محمد صبرى حيث يقول : كان عصر البارودى عصر فرد ، وكان عصر حافظ عصر جماعة ، وكان حافظ في المرتبة الشعرية واحداً من أربعة كانوا في الرعيل الأول ، ولكنه كان ثاني اثنَيْن بايعتهما الجماهير بزعامة الشعر : شوقي وحافظ، وكان حافظ بشعره وشخصيته أقرب إلى الشعب من أي شاعر آخر ، وكان إذا خطب يدمج في الشعب وكان الشعب يدمج فيه »(٢٤) .

ويهمنا من هذه الرؤية الأخيرة ما تعكسه من دلالات قرب حافظ من حس جمهوره ، ووعيه به ، وحركته - فنيا - من خلاه ، سواء من خلال شعره أو من خلال شخصيته ، وكأن

خطابيته الشعرية إنما تأثرت - أساسا - بكونه خطيبا بارعا ، إلى جانب ما فرضته عليه معطيات ظروفه وواقعه الاجتماعى « الجماهيرى » من أن يكون كذلك .

أما إشكالية الصدق فى التعبير عن نفسيته في شعره ، فقد رأينا فيما أسلفنا كيف أن العصر فرض عليه إسهاما خطابيا ، وأملى عليه منطق الداعية والمصلح ، دون أن يعجزه ذلك - بالضرورة - عن التعبير عن نفسه من خلال أى من قصائده .

ولانستطيع هنا أن نرفض ما انتهى إليه الأستاذ العقاد أيضا ، إذ يبدو بديهياً أن طبيعة الرجل - على خصوصيتها - قد أثرت فى شعره تأثيرا واضحاً يصعب تجاهله ، وإلا كان كل شاعر من الممكن أن يكون خطيبا لضرورة ما تفرضها عليه ظروف عصره .

ولكن يبدو أن الأستاذ العقاد مال إلى رؤية حافظ - كشاعر ضخم - خطيبا متمكنا قادراً على إجادة الخطبة ، دون أن يشغله هنا أمر صدقه الذاتى من عدمه ، أو تأمُّل العلائق المعقدة بين قصائده ونفسيته ، فإذا كانت الحقائق قائمة على أرض الواقع ، وإذا كانت الأحداث الاجتماعية الكبرى مصدرا من مصادر الإبداع لأى من الشعراء ، فمن الطبيعى - بناء على هذا القياس- أن يستوقفه الحدث الاجتماعى - كَبُر أو ضَؤُل - ليخلق منه موضوعا لشعره ، وإن كان هذا لايمثل قاعدة مطلقة ، خاصة إذا أخذنا - وهذا طبيعى ومنطقى - بمنطق اختيار الشاعر لإحدى شرائح هذا الواقع لتكون موضوعا لمعالجته ،فإذا ما وقع الاختيار أصبح على الشاعر أن يعكس من خلال عمله خلاصة ما يعتمل فى صدره ، ويخرج ما يختلج فى وجدانه، ليكشف لنا عن واقع نفسيته من خلال القصيدة التي تعكس - بالقطع - مدى تفاعله مع موضوعه ، أو كما نقول - بالمقياس النقدى الدقيق - محققا جدل الذات وتفاعلها مع الموضوع تأثرا وتأثيرا ، أخذا وعطاءً .

ويبدو أن شيئا من المبالغة قد لفَّ مقولة الأستاذ أحمدأمين من أن حافظا فى شعره كان سجل الأحداث يسجلها بقلبه وبدماء قلبه وأجزاء روحه ، ويصوغ منها أدبا قيما يستحث النفوس ويدفع إلى النهضة ، سواء أضحك في شعره أم أبكى ، وأمَّل أم يئس »(٢٥) .

فمن حيث ظاهرها تعيدنا مقولته إلى أطروحة التصور القديم منذ العصور المبكرة للإبداع يوم أن قيل أن الشعر « ديوان العرب » منذ الجاهلية ، وهو مالا ينفى -بالقطع - دورالشاعر فى تسجيل انفعاله ، أو إسقاط تجاربه من واقع تفاعله مع الحدث ، وهو ما يدفعنا

إلى الأخذ بمدلول مقولة الأستاذ أحمد أمين على الرغم مما فيها من حس المبالغة والحماس للشاعر (وهو مقدم ديوانه) .

ذلك أن الشاعر إذا ماجاءت قصائده على هذا الشكل يكون قد عبر عن نفسه حقيقةً ،فإن اطمأننا إلى وجود ذلك فى إبداع شاعرنا حُسب لصالحه وعُد مدخلا من مداخل صدقه ، وعلامة من علامات تمكُّنه من فنه ، وكشفاً عن قدرته علي توصيل مشاعره إلى جمهوره وضمان انفعاله معه ومن أجله .

صحيح أن الشعر فى الوطنية والاجتماعيات يمكن أن يتحول عن مجرد اعتباره قولا عاما ، ولكن هذا لايعنى أن استناده إلى الحقائق أوصدوره عنها أو احتكاكه بالأحداث أو اتكاءه عليها يمنع الشاعر من أن يدخل نفسه فى جدل دائب مع موضوعه ، ليكشف لنا فى شعره عن « رؤية فنية » لواقعه ، نلمح فى إطارها مثل هذا التأمل ، وفى هذه الحالة يمكن أن نحكم على الشاعر بأنه صادق فى التعبير عن ذاته والتعبير عن واقعه معاً . فإذا كان « حافظ » قد تحدث فى الشعر الاجتماعى فإن حديثه فيه لم يكن بمنأى عن عمق إحساسه ببؤس جمهوره وبمشكلاته المعاشة على أرض الواقع ، إلى جانب اعتباره « واجباً فرضه عليه ارتباطه بمحمد عبده والمصلحين الاجتماعيين »(٢٦) .

ولامانع من أن نتصور موقع الشاعر موزعا بين واجب يُفرض عليه فيصبح جزءا من مهمته يشغله أداؤه ، وبين نفسيةٌ تتكشف كل مالديها من إحساسات وصراعات وانفعالات إزاء مركبات ذلك الواقع الاجتماعى بكل معطياته ومقوماته ، فيأتى تصوُّره من خلالها ، وتتضح رؤيته من خلال تصويرها .

ولنعد مرة أخرى للتذكرة بموقع الشاعر من حس التراث ، وإلى مدى يمكن أن يكون قد تأثر به ، خاصة في ميله إلى النزعة الخطابية لتتراءى لنا شخصية حافظ من خلال شغف شديد بالموروث ، وميل واضح وصريح إليه ، إلى جانب اعتداد خاص بالمستحدث فى شعره ، ومن خلالهما معاً حلا له اصطناع منهجه الخطابى فى التعبير عن مشاعره الإنسانية ، واحتواء انفعالاته الخاصة ممزوجة بتجاوبه مع شعبه (جمهوره) فى الرأى والشكوى ، وكأنما قصد إلى مراقبة الأحداث الكبرى (والصغرى أيضا) عن كَثَب ، فكان وقوع حدث اجتماعي أو سياسى دافعا له لأن يسارع إلى رصده وتسجيله من خلال وقعه على نفسه . جامعاً فى ذلك بين لُغَتَىْ التصريح والتلميح . وهنا لا يستبعد أن يلتقى حس حافظ مع حس جمهوره إزاء الحدث الواحد

ذلك الذى يخاطب فيه مصريته وهويته كمبدع وطنى ، وليس ثمة غضاضة فى أن يعبر عن نفسه وعن موضوعه فى آن واحد بصدق مؤكّد ، فإن قيل بأن الظروف الخارجية قدأملت عليه حتمية المشاركة فى الأحداث رددنا بأن مثل هذا الإملاء لاينفى بالضرورة بروز الذاتية ممزوجة بالحدث صادرة عنه ، وإن شئنا أضفنا تأثره بالصورَ العربية القديمة في شعره ، دون أن يكون بدعاً فى ذلك بقدر مابدا شريكا لقرنائه من أقطاب الأحياء فى تلك الفترة ، وهم الذين تختلف قدراتهم وتتباين مهاراتهم فى استغلال مثل هذه الصور أو إعادة توظيفها بشكل متنامٍ مع مقومات العصر وملابسات التجارب ، فكان لشوقى حظ أكبر من أثر هذا الموروث ، وهو ماانعكس منه جانب فى ميل « حافظ » إلى المبالغة ، مما يرتد - أيضا - إلى إستجابته للظروف الاجتماعية التى عبَّر عنها ،و وتوقف طويلا عندها ، فأثرت تلك « المبالغة » علي محور « الخطابية » فى أدائه الشعرى الذى راعى فيه توجهه من خلاله إلى شعب مصر بوجه عام .

وبذا تتكشف - أو تكاد - وقفة حافظ كواعظ او خطيب أيا كانت طبائع مصادرها أو دوائر تأثيرها ، سواء فى ذلك مواد الموروث أو أطروحات الواقع ، إذ يبقى المهم لديه صدوره عن اللهجة الخطابية أو انشغاله بجوهر الدعوة التي يتوجه بها مرارا إلى الجمهور ، وهو موقف لايتنافى - دوما - مع طبيعة تجربته أو تصوير إحساسه إزاءها ، ذلك أنه لم يتوقف عند حد تقديم آراء الآخرين ، ولاهو تحوّل إلى مجرد بوق دعاية لأصوات المصلحين ، ولم ينظر إلى موضوعه بشكل حرفى يفقده ذاتيته ، بقدر ما تجاوز كثيرا من هذه السلبيات لتبدو ذاته ممتزجة ومتفاعله مع تلك الحقائق الموضوعية المعاشة لتثريها ، وهو ما يبشر بإثراء التجارب ، وإبراز قدرة المبدع على خلق الصورة ، وكشف إمكاناته فى التحليق فى آفاق الخيال والإبداع الفنى ،وإظهار شجاعته فى التعبير الصادق الذى ينجلى من خلال صوره وتقاريره . وليس بعيدا أن يحدث ذلك اللقاء بين الخطابية والمبالغة فى شعر حافظ الاجتماعى ، فهو لقاء محكوم بقدمه منذ شعرائنا الأوائل ، مما قد يردُّنا إلى ترديد مقولة البحترى بأن أصدق الشعر أكذبه قاصداً بذلك إلى روح المبالغة ، وإن عاد البحتري نفسه إلى التمييز بين الشعر ونثر الكلام في قوله رافضاً منطق «المناطقة» وهيمنته علي الإبداع الشعرى :

كلفتمونا حدود منطقكـــــم   والشعر يغنى عن صدقه كذبــه

ولم يكن ذو القروح يلهـــــــ   ـج بالمنطق ما نوعه ؟ وماسببه ؟!

والشعر لَمح تكفى إشارتـــــه   وليس بالهذر طولت خطبـــــه

فليس ثمة ما يمنع من الاعتراف بالمبالغة والتصوير وخطابية الأداء ووحدة التجارب والاقتراب من الجمهور وتعمق الإحساس ببؤسه ومعاناته ، واتساق هذا كله مع انفعال الشاعر ، وصبغ شعره بالصبغة الإنسانية . عندئذ قد يصبح أكثر قرباً من آلام الناس وآمالهم فى آن واحد ، وهنا يصح أن نتجاوز الاتهام الموجه إلى حافظ ، وهو ما انسحب منه جانب على شعرنا القديم من اعتباره - من منظور بعض الدراسات المعاصرة - مجرد مجموعة من المعانى والأفكار لا يربطها إحساس خاص او انفعال موحد، ولاتعتمد - فى جوهرها - إلا على مجموعة من الأبيات يستقل كل منها بذكر حقيقة أو فكرة ، فظل شعرهم - أى القدماء - شعر معان وأفكار لاشعر صورة ، ومن هنا ضعف الخيال والتصوير فى شعرهم وتفككت قصائدهم»[٢٦] .. وربما اتجه منطق الدفاع هنا إلى تأمل وحدة الموقف الذى يصدر عنه الشاعر كأساس لإصدار الحكم له أو عليه ، ولعل هذه الوحدة تسهم - بدورها - فى وحدة التجربة وتقارب صيغ الأداء والمعالجة ، وكذا فى تقارب المنطق الشعوري ،و الحس الانفعالى والقياس المنطقى ، مما ينصهر - أو يكاد - في بوتقه الخيال المتقارب أيضا ، وعندئذ تأتى الصياغة الفنية وثيقة العلاقة بوحدة الموقف ، حتى وإن أسميناه بـ« المناسبة » . أما قضية التقديم والتأخير فما نظنها الا مسألة شكلية يظل الأساس فيها معلقا بتجانس الحس الانفعالي على مدار القصيدة ككل ، لامن خلال البيت الواحد ، وهنا نستبعد أن يمثل كل بيت بذاته انفعالا خاصا ، وإلا ماأصبح العمل قصيدة بحال من الأحوال على الإطلاق ، أما الرد علي اتهام الشعر القديم على إطلاقه فهو مالا يحتمله مجرد حوار - هنا - حول خطابية حافظ فحسب .

خطابية السياسي

لم تكن النجوم فى السماء ولا الرياض فى الأرض ، ولا النيل ولا الصحراء تلهم حافظا ،لأن حافظا لم يكن شاعر الطبيعة وإنما كان شاعر الناس»(٢٧) .

مقولة تستحق المناقشة خاصة حين يستهل بها مثل هذه المبحث ، خاصة أنا عرضنا موقف الشعراء ، وقد راحوا يتنافسون فى نشر إنتاجهم بالصحف ، مما دعاهم إلى التفكير دوما فى الجمهور ، خاصة منه الطبقة الوسطى التى حرصوا على مخاطبتها والتغنى بعواطفها السياسية والوطنية ، وكان حافظ من أكثر الشعراء قربا إلى هذا الجمهور ، وكأنما حرص على تلبية حاجة الجماعة المصرية ، فجاء شعره - لذلك - أكثر وضوحا وأقرب فهما ، وكأنما قصد إلى تبسيط لغته وأساليبه عمداً حتى يسارع إلى الهيمنة على عقول ذلك الجمهور ،. ومعروف أيضا أنه كان يذيع أشعاره في الصحف اليومية مما يبرر لطبع كثير منها بطابع السياسيين من معاصريه ؛ وخاصة منهم الخطباء ،فإذا به فى كثير من المواقف يكاد يخطب خطبة مصطفى كامل وأمثاله من فصحاء رجال السياسة ، وعلى هذا كاد حافظ ينقل إلينا صورة واضحة من صور عصره كما وعاها وفهمها وسطرها شعرا «خطابيا» ، فكانت وعاءً يزدحم بالأفكار والآراء ، ويقترب فى صورته من أوعية كتاب العصر وخطبائه وأساليب الأداء التى ذاعت لديهم .

ومع هذا لم يكن ليحرص كثيرا على نشر شعره الوطني بقدر ما كان يكتفى منه بإنشاده فى الأندية والمجالس واللقاءات السياسية ، ولعل هذا يؤكد تمكنه الخطابى من أدوات الخطيب ، فكأنه يفضل إلقاء شعره أكثر من نشره ، ذلك أن مجال الخطابة يبرزبشكل أكثر وضوحا فى طبيعة الإلقاء ومنهجه ، ومراعاة ما يتطلبه من سمت خاص للخطيب ، وسمات متميزة لشخصيته فى موقف الإلقاء ، وما يصحب ذلك كله من خصائص صوتية ولغوية تكمل ذلك السمت العام. ومع هذا دعنا نتأمل طبيعة ذلك الاتهام الذي ألقى به الدكتور «طه» فى وجه «حافظ» موزِّعا - أى الاتهام - بين العقل والذاكرة طبقا لمقولته بأن ذاكرة حافظ قد غَنيت ، ولكن عقله ظل فقيرا ،فاعتمدت شاعريته علي الذاكرة من وُجهة ، وعلى الحياة المحيطة به من وجهة أخرى وقد استمد موضوع شعره من هذه الحياة ، واستمد صورة شعره من تلك الذكرة ، وكانت ثقافته العقلية محدودة ، فلم ينفذ عقله إلى طبائع الأشياء ، ولم يصل

إلى أسرارها ، فعجز عن إجادته الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جدا ، وكان حظه من الحفظ غريبا ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقه عربية أو قل سليقة أعرابية فأتقن الصورة وبرع فيها »(٢٨) .

إذ لا تتضح حقيقة ما يرمي إليه الدكتور طه من أهمية التفرقة بين كل من الذاكرة والعقل إلا أن يسيرا فى اتجاه واحد يصحح نظرتنا إلى الشاعر من خلال تحليلنا لقدراته الفنية ، حيث يستطيع بذكائه وعمق إحساسه معاً أن يكشف لنا عن واقعه من خلال هذين العنصرين اللذين يكونان معا أخص صور ذاتيته ، ويظل المعيار لدينا معلقا بقدرة الشاعر على أن يعطينا صورة صادقة لهذا الواقع الذى اختار منه تلك الشريحة ، أو غيرها ، ليضفى عليها إحساساته ومشاعره ، ثم يخرجها لنا فنا خالصا من خلال رؤيته ، وبمعني آخر يجب على الشاعر أن يعطينا معني أعمق وصورة أعمق من تلك التى يمكن أن يعطينا إياها الباحث الاجتماعى أو الصحفى مثلا .، ذلك أن الباحث الاجتماعى أو الصحفى مطالب - أساسا - بعمق الدرس ودقة التحليل وانضباط النتائج ، ولكن الشاعر مطالب - أولا - بأن يكون أصيلا فى تعبيره عن العاطفة فى كل صورها ، ومنها - هنا - العاطفة بالمدلول الاجتماعى الواسع ، مما لايحتاج - مطلقا - إلى دقة التحليل ، ولا الي منطق العلم أو التمحيص بقدر ما يحتاج إلى التدفق والصدق فحسب .

فالشاعر فى مثل هذه الحالة يمكن الارتقاء بمكانته حتى ليصح اعتباره لسان الامة إلى جانب كونه لسان ذاته أولا ،فهو يصور روح شعبه من خلال أشجانه وحرمانه ومعاناته الاجتماعية بكل ما تستوعبه مخيلته من صور الكآبة والوجوم ، وهومالا يتأتى - بصدق - إلا من واقع اندماج الذات وتفاعلها مع الموضوع حتى تخرج الصورة فى النهاية بعيدة عن التزييف ، وبعيدة - أيضا - عن مجرد كونها انعكاسا مرآويا للحقائق ، وقريبة من منطق الأصالة والصدق جمعا بين البعدينْ الذاتي والاجتماعي لحظة الأداء الإبداعى فى إخراج الصورة . أما أن يتوقف الشاعر عنه حد اقتباس الأفكار من رجال الإصلاح ليبنى عليها شعره فهذا مالايكفي للاطمئنان أو الادعاء بتحقق صدقه فى كشف جوهر واقعه ،بل شأنه - آنذاك - شأن الناظم أكثر من اعتباره شاعرا بالمعنى الدقيق للشاعرية .

ويرد الدكتور طه ظاهرة عدم اتجاه حافظ إلى الفنون الشعرية الخالصة التى تربط بين الشاعر والطبيعة إلى أن الشاعر « لم يكن عظيم الثقافة » وهو ما بنى عليه استنتاجه من أنه

- أي حافظ - لم يكن شاعر الطبيعة ،بل كان شاعر الناس، وهوقياس لازال يحتاج إلى رد ورفض ، خاصة أن قدرا من التعميم الواضح راح يغلف مقولة « عظيم الثقافة » التى لا يتضح هنا المرادمنها على المستوى الإبداعي الصريح إلا ما يذكرنا أيضا بمقولة القدماء عن سطحية ثقافة البحترى - مثلا - على الرغم من أنه لم يكن كذلك بقياس شعره ، كل ما هنالك أنه رفض تطويع مصطلحات العلماء والمناطقة للشعر ، ورأى من ضررها بالشعر مايدعوه إلى رفضها متجاوزا بذلك مسلك أستاذه أبى تمام .

كما أن المفارقة بين شاعرالطبيعة وشاعر الناس مازالت فى حاجة إلى نفس التأمل باعتبار أن للشاعر موقفا جدليا من واقعه وعالمه . وهو يختار - كما رأينا - إحدى شرائح الحياة مجالا لإبداعه ، بصرف النظر عن حدود تلك الشريحة أيًا كان تصنيفها بين الطبيعة أحيانا ، أو بين المجتمع وكآبة الواقع أحيانا أخرى .

ومن هنا ينتفى لهذا الجانب مايحتله من مكانة قد تبدو جد خطيرة كما يتصور من استعراض سياق هذا الرأى ، ذلك أن صدور الشاعر في تعبيره عن ذاته وجدله مع موضوعه إنما يرتبط أساسا بشخصيته وعواطفه وإحساسه وذكائه فى آن واحد ، وثانيا بظروف الواقع ومايفرضه عليه من توجهات إلى ذلك النمط من الشعر أو ذاك ، وثالثا بمدى ثقافة الشاعر التي لا يمكن إغفالها أو إسقاط تأثيرها ؛ خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار منطق ذلك الاتهام الآخر الذي وجه إلى حافظ من « أنه لم يجاوز في ثقافته العربية هذه الثقافة الأدبية الخالصة التى تتصل بالشعر والخطب والرسائل وبعض الأخبار ، وكانت درايته بعلوم العرب وفلسفتهم ونظمهم ضئيلة جداً »(٢٩) .

وهو مالا يعد مأخذا كما ذهب إلى ذلك صاحبه ، فقد جنَّد الشاعر من ثقافته الأدبية الراقية فى خدمة إبداعه مايحسب له أكثر مما يحسب عليه .

وعلى هذا جاء شعر « حافظ » - فى كثير منه - أقرب إلى الحس التقليدى وأكثر صدوراً عن اللغة التقريرية المباشرة ، مما يجعله أقرب إلى الصدور - أيضا - عن منطق العقل الواعي إلى جانب صورته الانفعالية ، وعندئذ نجد القصيدة أشبه بالخطبة منها بالشعر ، وكل قصائده التي كانت يلقيهافى المناسبات بصفة خاصة إنما هى من هذا الطراز الجماهيرى مما كان يؤهلها لأن تُستقبل باستحسان الجماهير التى كان حافظ يشغله أمرها ، ويحتفى برضاها كل

الاحتفاء . ولعل جناية أخرى قد أصابت شعر حافظ فى مقتل إذا أخذنا بمقولة الأستاذ أحمد محفوظ من كون حافظ « قريب الغور ، لايضرب فى سموات الخيال بسهم بعيد الرمية ، ولا يحلق إلا بأجنحة متكسرة ، ولابد للشاعر الفحل من الخيال السامى الجوال المتلفت إلى المعانى ثم عرضها بعد ذلك فى صور فنية أنيقة لتستهوى نفوساً كانت تحس هذه الأشياء ، ولا تستطيع التعبير عنها ، فهى مستغلقة فى هذه النفوس حتي يأتى الشاعر الملهم فيعرضها للناس مفتحة الجوانب ، فتصيب غرضا كانوا ينشدونه فيبرزه لهم الشاعر المعبر ، ولم يكن حافظ من هؤلاء السحرة ، بل كان شاعرا قريب التعبير ، سهل المتناول ، لايجد القارئ فى شعره ما يرضى خفاياه ، ولا مايشبع هواه وخياله ، ولكنه رُزق عطف القلوب ولم يرزق عطف الأخيلة ،فكان شعره لا يملء القلب ، فإن روحه الحلوة تنساب فيه ، فقد كان ينظم بقلبه لابخياله »[٣٠] . وهو قول يجنى على الشاعر - كشاعر - وعلى مادة إبداعه - كصياغة جمالية - وعلى منهج معالجته وصيغ تصويره - كأداء خاص - وكأنما أفقد القول حافظا طبيعة الإلهام الشعرى ، وشكّك فى مصادره ، كما استهان بمستويات تعبيره ، ولازالت الصيغة عند الناقد هنا مرنة مطاطة خاصة حين يجعله شاعرا يرزق عطف القلوب دون عطف الأخيلة ، والفاصل بينهما ليس بعيدا ، خاصة إذا عرّجنا هنا علي ماطرحته رؤية الدكتور طه فى قوله عن حافظ فى مجمل موقفه الإنساني من أن الإنسانية كلها كانت تعيش فى هذا الرجل تحس بحسه وتألم بقلبه وتفكر بعقله ، وتنطق بلسانه »[٣١] .

إذ لاشك أن هذا مطلب رائع إن هو تحقق من خلال إبداع شاعر مثل حافظ . إذ أنه - بهذا القياس - يلعب دورا فاعلا فى تصوير عالمه النفسى وعالم شعبه من خلاله ، وهذا شئ عظيم بحق إن هو تحقق فى إبداعه ، فإن رأيناه يصدر عن فورات النفس فى صورة من الالتحام الجماهيرى ، فهى دالة - آنذاك - على استمرار تميُّز الشاعر فى شعره ، خاصة فى مادة الشعر السياسى وبابه ، إذ أنه معرض فيه لأن يسيطر عليه نوع من اليأس أو الخوف أحيانا ، وعندئذ يبدأ التساؤل حول طبيعة اتجاهه :فهل يترك السياسة وينصرف عن أقطابها ؟ ولعل هذا ما مال إليه حافظ قليلا حين اتجه إلى رثاء العظماء بوجه عام .

وحتى لايطول الحوار النظرى حول السياسى الخطيب دعنا نقرأ إحدى قصائده التى ربما تدعم أياً من هذه المقولات بعد أن تأملنا دوافعه وقدراته فى مثل هذا الضرب من الشعر ،وقد اخترنا من ديوانه قصيدته المشهورة فى حادثة دنشواى والتى يقول فى مطلعها[٣٢] :

أيها القائمون بالأمر فينـــا هل نسيتُمْ ولاءنا والودادا ؟!

ومن المعروف أن الاحتلال قد ارتكب جريمته الشنعاء فى سنة ١٩٠٦ وقد أحدثت دوياً في العالم باعتبار ما فى الحدث من وحشية المحتل ، وقد أمر اللورد كرومر بتأليف محكمة كاملة من القضاة الأنجليز وقاض مصرى هو فتحى زغلول ومدع عام هو إبراهيم الهلباوى وقضت المحكمة بإعدام أربعة من أهل القرية وجلد وحبس ثمانية ، وتم تنفيذ الأحكام فى دنشواى وأمام أعين أهلها . وطبيعى للحدث أن يستثير السخط لدى الناس ، وكان الشاعر أقرب إلى تناوله وتصوير أبعاده من خلال أسلوبه الذي يفيض مرارة وحزنا وجزعا ، ويكشف عن إحساس عميق بالقهر والعجز وهوان الشأن ، مما يدفعه إلى الدعوة إلى الثورة والتمرد ، وهو يدير حواره مع المحتل ومن خلاله ، من خلال حملة شرسة وصريحة عليه ، وإن لم يشر إلى فتحى زغلول علي مدار قصيدته ، وكأنما اكتفى بما صبه من جام غضبه علي الهلباوى وحده إلى جانب سلطة الاحتلال ولعل « شوقى » قد حمل عنه عبء الإشارة إلى فتحى زغلول حين قال فى وداع «كرومر» مشيرا إلى تولية زغلول وكالة زارة الحقانية بعدما كان رئيسا لمحكمة مصر الابتدائية الأهلية وعاقب أهل دنشواى بالشنق والجلد والسجن :

أم من صيانتك القضاء بمصر أن تأتى بقاضى دنشواى وكيـــلا

ومن الواضح - بدايةً - أن الشاعرقد آثر لقصيدته ذلك النمط الخطابى العام الذى يحيلها إلى ضرب من التسجيل لأبعاد الحدث ، فكأنها وصف وتصوير يحمل من الدلالات السياسية ما تعكسه الصور وتشحن به الأبيات ، وتفيض به العبارات والجمل ، وكأنما حمل القصيدة ضمن باب هجائى صارخ ، هو هجاء سياسى بالدرجة الأولي ، يستغل فيه الشاعر مؤهلاته بين استغلاله الصوت ومنهج الأداء فى ذلك الفضاء الخطابى الذى اتسعت له القصيدة .

وفى سياق الإطار العام للقصيدة/ الخطبة يعمد الشاعر إلى انتقاء متعمد لمستويات أداء الجملة وتنسيق العبارة سواء أرمى من ورائها إلى منطقة تبريرية ساخرة يهزأ من ورائها من مسلك سلطة الأجنبى ، أو قصد إلى لغة ردعية تحكى ضربا من الرفض وأملا فى التمرد والثورة ، فهى مواجهة صريحة مع المخاطب تقوم على كراهيته وكراهة أفعاله ، وتسيطر عليها لغة الردع ، وتشيع بينها أفعال العنف وكأنما قصد قصدا إلى إرباك المخاطبين حين جمعهم فى سلة واحدة ، فكان المدعى العام والقصر والاحتلال فى مسار واحد تعكسه قرائن الأداء

الخطابى المتشابه الذي استهدف الشاعر من ورائه الى اختيار أفعاله موزعة بين أمر ونهي واتهام وثورة وتحذير وتوعُّد ، مما يحمل فى طياته جانبا واضحا من حماس الشاعر وخلاصة احتكاكه بمرارة الحدث الأليم الذي أفرز من خلاله بيانه الشعرى / الخطابى .

فالقصيدة تندرج ضمن سياسيات حافظ وإن شئنا ضمها إلي أبواب شعرنا القديم فهى هجاء سياسي يمثل سجلا حافلا بكم متراكب من الأحداث ، كان لكل منها أثره السلبى فى تاريخ مصر على مدار حياة الشاعر ، وكان حافظ « أول شاعر سجل فى الشعر حادث دنشواى »(٣٣) .

ولعل هذه الأولية تكمن وراء تبريرنا لبعض عناصر الضعف فى القصيدة التى جاءت رد فعل للحدث ، نظمها الشاعر على غير مثال إلا فيما صدر من بيانات خطابية أو منطق السخط والغضب مما تناثر على ألسنة أهل السياسة أو العامة.

فالحادث غريب وملابساته شاذة ومستهجنة مما دفع القرويين إلى الذود عن أرواحهم وأموالهم وأعراضهم أمام بربرية الأجنبى ووحشيته فى غير أرضه ،فهى مواجهة الصلف والحمق الذي تجلي فى ردود الفعل بعد أن مات أحدهم متأثرا من حرارة الشمس ، فكان الحدث دافعا لشاعرنا لأن يخاطب أولئك الغاصبين بمنظومته الحارة التى حملت مع عواطفه عواطف جمهوره معه .

ومنذ استهلالها تبدو القصيدة أقرب إلى الحس الخطابى بدءا من ذلك النداء الذي يعد سمة بارزة من سمات النزعة الخطابية ، ومثلها ما يطرحه فى نفس البيت فى شطره الثانى عبر توظيفه لأسلوب الاستفهام ، وفى البيتين الثانى والثالث تتكرر أيضا صيغ الأمر ، وفى الخامس والسادس يعمد إلى أساليب النهى ليعود مراراً إلى اللقاء بين الأمر والنهى والتعجب والاستفهام ، وفى حديثه إلى المدعى العام يبدأ أيضا حواره الخطابى بتوظيف صيغ النداء ، ثم يستعين بضمائر الخطاب موجها خطابه إلى مصر وأهلها .

وفى جملتها تهيمن علي النص الأساليب الخطابية منذ بدأ بها افتتاحيته للقصيدة ، ثم ما تكرر فيها من وراء هذا العمد الذى يعكس غلبة مظاهر النزعة الخطابية على الشاعر .

ودعنا نتساءل عن مرمى حافظ من وراء هذه القصيدة وتاليتها فى استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه بعد الحادثة ، فهو يخاطب الانجليز - بدايةً - لاباعتبارهم

غاصبين ، بل مال إلى لهجة عتاب أقل حدة حين قال لهم فى مهادنة صريحة : هل نسيتم ولاءنا والودادا ! وهو استفهام يحمل ما يحمله أيضا من سخرية وتهكم وضيق وسأم يلحق به ماقاله موبخاً نفسه وقومه ، وقد صاروا مثل الحمام المسالم يسهل صيده ، قاصدا بذلك أهل دنشواى، وربما أهل مصر جميعا فى خنوعهم واستسلامهم لسطوة المحتل وصلفه ، إذ لم يرمنهم إلا أناساً مقيدين فى الأصفاد ثأرا لقتيل أصابته ضربة شمس هم منها براء ! خارجا بمنطق الأمر إلى غرض بلاغى جسده منطق التوبيخ على ماكان منهم من مقتل أنفس الأبرياء وكأنما تجردوا آنذاك من كل مشاعر الإنسان .

ولاشك أن الموقف قد هبط على مستوى الأداء اللفظى منذ جانبه التوفيق فى وقفته عند صورة الجماد التى شغلته دون ميل منه إلى تصوير همة ذلك الشعب أو إصراره على الانتقام لكرامته التى امتهنت ، ولكن شاعر الوطنية بدا هنا أقرب إلى أرض الواقع ، فلم يشأ تزييف الحقائق او افتعال المواقف، بل وقف متحسرا باكيا من جراًء مايراه من كل صور القهر والاستبداد في موازاة الصمت والاستكانة والعجز .

ثم يحرك الشاعر منطقة الخطابى إلى محكمة التفتيش مصورا ضعف شعبه تحت سيطرة قوات الاحتلال ، وكأنه يدعو - ضمنا - أبناء شعبه إلى حتمية الاستنفار ، والخروج من دائرة الصمت الذى غلّفه الحزن ، وهو مامزجه بمنطق سخريته وتهكمه حين يعرض قضية وطنه مدافعا عنها ، ومصورا جريمة الغاصب فى عقر داره .

وبعدها تمتد سخرية الشاعرلتنال من الحكام بعضاً من النّيلْ من جراًء مواقفهم من شعبه ، خاصة حين يصور أن ماجاء به الانجليز كان أكثر قسوة وشدة ، فليزيدوا من القتل وكأن النفوس جماد - على حد تشبيهه - وكأنه لم يشأ أن يتجاوز صور اليأس والإحساس بالهزيمة.

وعبر كل أبيات القصيدة ما نراه إلا خطيبا جاء يستوعب الحدث ، ويستقصى جوانبه ، ثم يصوره أمام جمهوره كما رآه ، وإن لم يستطع أن يتجاوزه كثيراً إلى إبداع صورة فنية أكثر عمقا يمكن أن تحلق بنا فى عالم من الخيال أكثر رحابة . ولكنها - على أية حال - صور إنسانية تمثل قدرا واضحا من جرم المحتل وتسلُّطه وعدوانيته على أهل الوطن .

وفى توجيه الشاعر خطابه إلى المدعى العمومى يكاد يمن عليه بما يذكره به من فضل مصرعليه من واقع ما هيَّأته له منذ أنبتته ورعته فى أرضها وظلالها وخيراتها ، فإذا به -

تصويرا - يصبح شوكاً يفتك بها ، أو غرابا من غربان البين ينعق فتحزن من جراء صوته القلوب ، وإذا به يقبل فى نهاية المطاف أن يجسد بمسكله أبشع صور النذالة حين يتحول إلى جلاَّد لأبناء أمته . ومن هنا يتسع مجال الحوار عبر القصيدة ، وربما قصد الشاعر من ورائها إلى بعث مزيد من الاستثارة والاستنفار لأبناء وطنه ، وإن كان أكثر ميلاً إلى لغة السخرية ومنطق التقريع من أى اتجاه آخر يمكنه النفاذ منه إلى مبتغاه .

وهو حين يُذكِّر الانجليز بسوء ما فعلوا بمن أعدموا وجلدوا فى تلك المهزلة الدرامية الدامية يكاد يصرخ قائلا :

أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو   أقصاصًا أردتم أم كيادا ؟

أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو   أنفوساً أصبتم أم جمادا ؟

فحين نقارن بين هذا وبين قوله :

جاء جُهَّالنا بأمر وجئتم   ضعف ضعفَيْه قسوةً واشتدادا

يَبين لنا موقفه ، وكأنما وجد حرجاً شديدا فى التوجُّه بالخطاب إلى الإنجليز وحدهم ، فهى - إذن - قسمة الإجرام موزَّعة بَيْن كل من أسهم فى ارتكاب الحدث البشع ، ممثَّلاً فى حكم جائر أصاب نفوس المصريين بصور من الأذى أسفرت عن امتلائها ثورة وحقداً وكراهية ، وهو - كمصرى -كان واحداً من أولئك الذين عاشوا نفس الواقع ، وكان عليهم أن يصوروا حجم إيقاع المأساة على النفوس . مما كاد يصيب الشاعر نفسه بقدر واضح من الإحباط ، وكأنما أسقط فى يده ، ففقد جزءا من حماسه الوطنى ، وتجاهل عزة نفسه فبدا مترنحا أحيانا على نحو ما أبرزه قوله :

أيها القائمون بالأمر فينا   قد نسيتم ولاءنا والودادا !

ليقول فى بيت آخر :

أكرمونا بأرضنا حيث كنتم   إنما يكرم الجوادُ الجوادَا

وحين تناول المدعى العمومى - وهو مصرى الجنسية - علت صرخة الشاعر ، وازداد سخطه من واقع نقد لاذع ، وتهكم مرير ، كان أولي بمثله حواره مع الإنجليز من واقع الجناية البشعة التى ارتكبها الجناة باسم الاحتلال ، وكانوا أولى بنظائر تلك القسوة والشدة نقدا

وتجريحا ، وتجاوزا لما صاغه من صور العتاب ولين الجانب عبر أبياته ظلَّ من حقه أن يصور -مراراً- ضخامة جريمة الخيانة النكراء التى ارتكبها ابن مصر ، ليتحول إلى شوكة فى ظهرها ، بدلا من أن يرد إليها جميلها عليه ، وإن كان من الأجدى للشاعر الخطيب هنا ألا يتنازل - بحال - عن مثل عنفه فى لغة الخطاب مع المحتل الأجنبى ، فكلا الموقفين مرير بما يستحق المزيد من السخرية والتهكم من كل .

وهكذا سجل « حافظ » الخطيب أبعاد الحدث ، وكانت فرصته سانحة لأن يجنح فى جُلِّ صوره إلى طرح معاناة شعبه حماسا وانفعالا بلغة أكثر مرارة وأشد قسوة ، وإن كان قد هبط بها حين آثر اللين والمهادنة في جانب من أدائه اللغوي المباشر .

ولا شك أن الطابع العام الغالب علي أسلوبه ينتهى به إلى خطابية تقريرية واضحة ومباشرة ، بعُد فيه عن التصوير وتجاهل الانشغال بإعمال ملكة الخيال ، فكان خطيبا جيدا ينتقى عباراته الخطابية ، ويحسن اختيار ألفاظه ويجيد صياغة جمله ، وهويكاد -بهذا- يتجاوز خصوصية لغة الشعر « التركيبية » ، ليقترب به من لغة النثر « التحليلية » حيث يتخير من ألفاظ اللغة ما يراه أكثر قدرة على إثارة المشاعر وترسيخها فى نفس السامع ، وهو لا يعبأ كثيرا - آنذاك - بجوهر الخيال الخصب الذى يتطلب موقفه كشاعرفى وقت مال فيه إلى تأكيد دوره خطيبا بارعا يشغله جمهوره بما يثيره فيه من تحريك مشاعره وانفعالاته وإقناعه أكثر من أى اعتبار آخر .

وربما تأتىًّ له هنا من شاعريته قوة العاطفة ودقة الصياغة وصخب الموسيقى ، ولكنه ظلَّ غير عابئ بقوة الخيال أو كثافة التصوير ، بل بدت صوره أقرب إلى المباشرة والحس التقريرى أيضا ، وهي سمة بارزة من سمات لغة الخطباء، وجزء من منهج تفاعلهم مع جماهيرهم .

ولا شك أن للشاعر الخطيب هنا موقفا نفسيا يعيشه ويتمثله ، ويحاول تصويره وتوصيلة فنيا ، وإن لم يوفق كشاعر ضخم من شعراء الوطنية آن له أن يضرب على أوتارفنية أكثر عمقا وأشد وضوحا وأعمق دلالة علي الثورة والرفض والتمرد . يقول الأستاذ أحمد أمين فى هذا الصدد من التعريف بمنهج حافظ :

وهو يذهب مدهب من يرى أن المعاى مطروحة فى الطريق وإنما الإجادة فى الصياغة وهو

يستعين على ذلك بالموسيقى : موسيقى اللفظ وموسيقى الأسلوب وموسيقى الأوزان والقوافى »[٣٣] .

وهي - بالطبع - تبدو قريبة من مقولة الجاحظ المعروفة ، والتى تكشف عن شديد حرص الخطيب على حسن اختيار الألفاظ وتقطيع الجمل وروعة العبارات وارتفاع موسيقاها ، وفوق كل ذلك توخىٌ ضروب الإجادة وحسن الإلقاء. لقد كان حافظ يؤثر فى الجمهور بإلقائه بالقدر الذى يؤثر فيهم بنفس شعره ، ولقد كان له من نبرات صوته وحسن إجادته فى الإلقاء ما يلعب بعواطف السامعين ، كما يلعب بها بألفاظه ومعانيه ومن أجل هذا كان يطيل الوقت فى تخيرٌ اللفظ الذى يحسن وقعه فى السمع ، فكان يتغنى بالبيت قبل أن يدخله فى عداد شعره »[٣٤] .

وربما أثر هذا - بدوره - على أخيلة الشاعر التي رأيناها تتهاوى حين يجنح إلى المحسوس ومقومات المادة ، فشاعريته تفيض باليقظة والوعي ، والشعر عنده يتحول إلى وسيلة لتحقيق غاية : هى غاية الإقناع والسيطرة على عقول الجمهور أكثر من غاية الإمتاع والتذوق التى يفترض للشاعر تحقيقهابالدرجة الأولي لدى المتلقى . فإذا كنا- هنا - أكثر ميلا إلى التسليم بخطابية الشاعر ، فلا بأس - إذن - من التوقف عند طبيعة اختياره للألفاظ ، وهو مايطرحه - تقريبا - عبر أى من أبيات القصيدة ، وكأنه جملة خطابية تحقق مرماه وتؤكد مقصده ، فكانت عنايته باللفظ عناية خطيب واع يخاطب الجماهير بما لا يستهجن لديهم ، ولا يستغلق عليهم فهمه ، مما يدفعه - أيضا - إلي إيثار السهولة والوضوح ، ويجنبه التعقيد والغموض والجرى وراء عمق الصورة والحرص على الانطلاق من ملكة الخيال إلا ما صاغه منها على نفس الدرجة من الوضوح .

وكان « حافظ » من وراء هذه المواقف الفنية . ذا طبيعة واضحة لاغموض فيها ولا التواء ، وقد جعلت منه هذه الطبيعة البسيطة شاعرا قليل الحظ من الخصب الذهنى والعمق العقلى ، ونجم عن ذلك أن امتاز شعره بالوضوح وسهولة المأخذ ،فهو شعرقريب الغور ، يكاد يكون خاليا من المعانى الفلسفية التى تلذ العقل ، ولايجد المرء عناءً أو مشقة في الوصول إلى قراره »[٣٥].

علي أن طبيعة الشاعر وحدها - كما قلنا - لاتحدِّد منطق هذا الاختيار للألفاظ ، إلا

أن يتفاعل الشاعر مع موقفه الخطابى على المستوي الجماهيرى الذى يعيشه على نحو ما كان من علاقه حافظ بجمهوره « فعند حافظ موهبة كانت تعينه ، وتشد من أزره ، حيث كان خطيبا حلو الإشارة ، جهورى الصوت ، يعرف مواقع الكلام ، وإصابة الهدف في النفوس المنصتة ، وكان يلهب الحواس ، وينال التصفيق الذي كان يثق فى الحصول عليه »(٣٦) .

ولم يكن شعر حافظ ليسمو بلغته وأسلوبه فحسب ، بل كان الرجل يعنى بموسيقى شعره عناية فائقة ، فيؤلف بين كلماته فى تناسق موسيقى رائع ، ومن كل هذا تتأكد الحقيقة التى دار حولها معظم حوارنا من أن حافظا - كخطيب -قد أصاب نجاحا مؤكدا فى تحقيق مقومات الخطابة ، فوضع لجمهوره أكبر الاعتبار فى شعره الذى توجه إليه من خلاله ، ليكون رضا الجمهور أو سخطه عليه واحداً من مقاييس أصالته ونجاحه ، وهو ما يضاف إلى طبيعته الخطابية التى جبل عليها ، وتمكنه من مقومات الأسلوب الخطابى التى تزداد ظهورا كلما أعدنا قراءة أبياته وقصائده .

فالقصيدة - موضوع هذا التحليل - من حيث منهج الأداء الأسلوبى تتمتع بصياغة قوية متميزة ، أساسها ذلك النبوغ الخطابى الذي يتبدّى فى كونها صالحة للإلقاء فى المحافل بما تتمتع به من قوة اللفظ وعذوبة الموسيقى وغلبة الخيال الصوتى على صاحبها أكثر من الخيال التصويرى .

وثمة موقف نقدى ينتهى إلى معالجة أسباب عنايته باللفظ انطلاقا من إحساسه الداخلى بسطحية معانيه وقرب غورها ، « فكان يحاول أن يسد هذا الفراغ بالصياغة الجيدة واللفظ المنتقى » وهو مالايتسق - بحال . مع مزيج الشاعرية والخطابية حين التقتا فى نفس حافظ من واقع ظروفه التي دفعت به دفعاً الى إيثار خطابية الأداء من ناحية ، ثم طبيعته الفنية التى مثّلها لديه قرب خياله الشعرى فى تلك المواقف الخاصة من ناحية أخرى ، وهو ماينفى اتهامه بالعجز عن الابتكار أو إجادة التصوير ، أو قصور خياله عن أن يغوص في باطن الشئ ، فيصل إلى أماكن الحياة فيه ،ثم يخرجه إلى الناس كما يشعر به ، ومع هذا فلا نصادرعلى هذا الرأى على إطلاقه ،و ولكن يبقى للشاعر ما أحسه من سطحية معانيه فحاول تعميقها دون أن يتردى فى منطقة النقص بحسن انتقاء الألفاظ علي نحو ما يوجهه إليه الاتهام .

وفى مقاله عن حافظ قال الأستاذ العقاد « فلا نعرف فى تاريخ الآداب شاعراً أحيا المحافل بقصيدة ينشدها كما كان يحييها حافظ إبراهيم فى أيامه ، ولانعرف هاتفًا بالقول المنظوم نافس الخطباء المفوهين فى ميادينهم كما نافسهم هذا البليغ بصوته الأجش ونغمته المعبرة ، وإلقائه المطبوع وإيمائه السهل ، على بساطة واعتدال ،و وبعد عن التكلف والاسترسال، كما قال عنه الأستاذ عمر الدسوقى قريبا من نفس السياق[٣٧] ، وإذا كان حافظ قد انصرف عن الشعر الاجتماعى إلا القليل وصمت عن السياسة بعد ثورة سنة ١٩١٩ فإذا كان الأمر كذلك فى جانب حافظ وجب ألا ننكر جوانب الإبداع لديه ، حتى وإن تمركزت فى عالم التمكن من مقومات الأسلوب الخطابى كجزء هام وأساس فى هذا الضرب من الشعر ، مما يظل محسوبا له لا عليه ، باعتبار مااصطنعه من مزاوجة مقصودة بين دوره خطيبا وشاعرا في آن واحد ، وفى تفاعل محمود بين الموقفَيْن .

وربما ازداد الأمر وضوحا كلما كررنا قراءة شعره بصوت مرتفع النبرة فى مثل هذا النمط من الشعر بالذات ، فهو شعر محافل وخطابة يبدو ممزوجا بحس النفس الإنسانية القائمة في معظم الأحوال .

اجتماعيات الخطيب

عاش حافظ - كما رأينا - واحداً من أبناء مصر الذين أصابهم ما أصابها من الألم ، وكان طبيعيا أن تتبلور لديه آلام جمهوره ليبدو من خلالها مرآة صادقة لحياة نفسه ومجتمعه معا ، ولعل هذا هو المعيار الدقيق الذى يمكننا من خلاله أن نتأمل اجتماعيات حافظ كما تأملنا سياسياته ، ولعلنا نتأمل أيضا طبيعية ما انعكس في شعره من جوهر واقعه الاجتماعى . وهنا تنتقى حاجتنا إلى تكرار ما سبق عرضه فى أحاديث السياسة ، من حيث مطالبته بالصدق ، مع مالاحظناه عنده من ندرة التصوير دون قصور فى ملكة الخيال ، وهى أمور تتعلق جملتها بملكاته الفنية كشاعر ، فإن كان بعض منها قد استحق التعليق من قبل ، فقد بقى أمامنا أن نبحث عن جوهر الشاعر الخطيب من خلال عصره ، فإلى أى مدى كان حافظ اجتماعيا فى شعره وخطابته ؟

يقول العقاد أنه كان وسطا بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى ومابعدها ، وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين ، فالشاعر كما كانوا يفهمونه فى العصورالوسطى ومابعدها نديم يلقى جميع سامعيه ويعاشرهم فى المجلس ، ويطيب خواطرهم بالملح والأحاديث ، فكانت صفات « النديم » لازمة له أشد اللزوم ، والشاعر فى القرن العشرين رجل يخاطب قراءه من وراء المطبعة ، أو ستار التمثيل ، فلا تلزمه صفة من صفات النديم ، ولا هو يحتاج إلى مزاجه وأساليب تفكيره ، وقد يقضى حياته كلها دون أن يرى قراءه أو يروه ، فحافظ كان وسطا بين شاعر المجلس وشاعر المطبعة ، ولعله استفاد من صفات المنادمة فوق ما استفاد من معانى الشعر القديم »[1] .

على أن نظرتنا إلى الحياة الاجتماعية من خلاله شاعرا وخطيبا لاينبغى أن نعزلها تماما عن الحياة السياسية ، ولا أن نقف به عند حد النديم أو السمير ، ذلك أن الأولى شديدة الالتصاق بالثانية تصدر عنها ، وتكاد تتوحد معها ؛ وذلك أن طبيعة الحياة الاجتماعية وما يضطرب بسبب منها فى نفوس معاصريه يظل صوره ناطقة من واقع المعاناة السياسية إن لم يكن نتيجة محققة من نتائجها ، وإذا ما عبر الشاعر عن سخط من حوله من الاجتماعيين والمصلحين فهو يكمل بذلك مسيرته حول منطق السخط السياسى على النحو الذى رأيناه من قبل .

وانطلاقا من مثل هذا المفهوم يحق لنا أن نتوقف مع الشاعر حين يصور آلام النفس

المصرية الطامحة إلى تجاوز أزماتها فى عصره ، إذ يتوجب عليه أن يمس شكواها ، فيصور حزنها ، ويشغله جوانب فقرها وحرمانها ، وينعكس لديه ما يضطرب فى قلوب زعمائها ومصلحيها من دعوات عقلية وروحية وسياسية ووطنية .

وفى ديوانه نجد شيئا كثيرا من ذلك مطروحا من خلال ما جنَّد له نفسه من تأييد وترويج للمشروعات الاجتماعية والاصلاحية منذ راح يدعو مواطنيه إلى الاشتراك فيها والنهوض بها ، فهو يرغب - كمواطن - أن يرتفع مستوي بلده ليتحول آنئذ إلى مصلح اجتماعى ، يوظف شعره فى أداء تلك الرسالة السامية، ولايحسن هنا أن نقتصر من اجتماعياته على ماذهب إليه العقاد من فكرة المنادمة أو المسامرة ، أو كونه شاعر مجلس ، وإنَّ ما نقصد إليه كيف ظهر الشاعر كرجل مصرى يتفاعل مع شعبه ، يحكي شخصه ومعاناته ، ويعبر عن نفسه كواحد من أبناء وطنه ، ينطق بألسنتهم ويصور أوضاعهم ، ويجأر بشكواهم ويرفع شعارهم ، ويعرض قبح أحوالهم الاجتماعية بما يشيع فيها من صور الفقر والمعاناة والفاقة والفساد .

ومن المعروف - بداهةً - أن شخصية الشاعرالأدبية يدخل فى تكوينها عنصر البيئة الاجتماعية باعتباره نبتاً شرعيا لها ، فكأنه - بذلك - يعبر عن حال الشعب من ناحية ، ومن أخرى نجده شديد الاختلاط بالطبقة الغنية التى حققت ثروتها من وراء جهودها ، مما جعلها قريبة - أيضا - من نبض الشعب ، إدراكاً لما يعانيه من حزن وألم وأملا فى تغيير أوضاعه سياسيا واجتماعيا وفكريا .

وانطلاقا من تداخل هذه الازدواجية كان للشاعر أن يتأثر فى شعره ببيئتَيْن : بيئة الشعب الفقيرة البائسة من ناحية ، ثم بيئة الإصلاح الاجتماعى من ناحية أخرى ، ومن خلال التصاقه بهما معًا كان له أن يوظف شعره فى الدعاية لهذا الاصلاح ، معبرا بذلك عن وجهة نظره ووجهة نظر المصلحين ،ثم داعياً الشعب إلى ضرورة النهوض والمشاركة فى مقومات النهضة ، والأخذ بالسبل الجادة إلى تحقيقها تجاوزاً لمحنته وآلام واقعه .

وقد سبق أن رأينا أبرز مشكلات الشعب فى هذه الفترة موزعة بين فقر وتشرد وأيتام بلا مأوي ، وجهل مطبق يخيم على الطبقة الدنيا ، مما يحتم عليه - كشاعر - أن يتوقف أمام أى من هذه المشكلات قصدا إلى طرحها ، أو سعيا إلى معالجتها وتعرية لكل أبعادها .

وقد بدا الشاعر (الاجتماعى) شديد الحزن لما أصاب بلاده من أدواء وعلل ، وكان له أن يشغل من عالمه بالدعوة إلى رعاية الطفل أو إنشاء ملجأ رعاية الطفل ، أو الحث علي الإحسان ، أو إعانة العميان ، أو الحث على معاضدة مشروع الجامعة ، أو الحديث عن غلاء الأسعار ، وغيرها مما تفرق فى ديوانه ، وشغله تصويره .

وهكذا نراه ضمن الشعراء الكبار الذين شغلتهم مشكلات الحياة الاجتماعية دون أن يتحول إلى مناضل فى سبيل الخلاص منها إلا فى حدود موقعه كشاعر ودوره كخطيب فحسب .

صحيح أننا نجد شعراً كثيراً لديه عُنى فيه بالمشكلات والمصائب وصور التخلف ، وربما جذبته إليها طبائع معايشته لها منذ بداية حياته ، وكثرة ما خالطه من أنماط جماهيرية تعكس أحوال الطبقات الشعبية الفقيرة ، فبدا حريصا على الإسهام بقلمه وإبداعه فى تصوير ما أصاب بلاده وأهله من صور الأذى والضر ، فراح يصور حريق ميت غمر عبر إحدى قصائده ليقول فيها :

سائلوا الليلَ عنهمُ والنهــــارا كيف باتت نساؤهم والعذارى ؟

وهو ينعي على شباب أمته تخاذلهم وتقاعسهم من طلب العلا والمجد ، ويؤاخذهم على تفرقهم وتقهقرهم وتخاذلهم وضياعهم بين شيع وأحزاب ، ويستنهضهم من أجل نهضة الوطن ، خروجا بهم من دائرة الضياع التي سقطوا فى هُوَّتها(٣٩) :

فهذا يلوذ بقصر الأميــــر ويدعو إلى ظله الأرحـــب!

وهذا يلوذ بقصر السفيــــر ويطنب في ورده الأعــذب!

وهذا يصيـح مع الصائحـين على غير قصد ولا مــأرب!

وهو يكاد يوظف قصيدته فى النعى على المصريين بسبب مما أصابهم من العيوب الاجتماعية ، وما رآه لديهم شائعاً من فوضي الرأى ، وقلة الثبات عليه بدءا من حواره حول الكُتَّاب :

وكم فيك يامصر من كاتــب أقال اليراع ولم يكتـــــــب

فلا تعذلينى لهذا السكــوت فقد ضاق بى منك ما ضاق بى

وحتى موقف النشء الذي يراه قائما بنفس الصورة من القبح :

يقولون فى النشء خير لنا　　　وللنشءُ شرٌ من الأجنبـــى

ثم يمد سخطه إلى كل مايراه من مطالب حياة شعبه ، ويتخذ شاهده من موقف أبى الطيب من مصر :

وكم ذا بمصر من المضحكات　　　كما قال فيها (أبو الطيب)

وبين النحن والشعب يصب سخطه وغضبه :

أمور تمرُّ وعيشُ يُمـــــــر　　　ونحن من اللهو فى ملعب

وشعب يفر من الصالحات　　　فرار السليم من الأجـــرب

وصحف تطن طنين الذُّباب　　　وأخرى تشنُّ على الأقرب

ولم ينس حافظ بعض مظاهر النهضة ، فينظم فى مشروع الجامعة قصيدتين إحداهما بعنوان « الحث على تعضيد الجامعة » يقول فى مطلعها(٣٩) :

إن كنتم تبذلون المال عن رهب　　　فنحن ندعوكم للبذل عن رغب

والثانية بعنوان « فى الحث على معاضدة مشروع الجامعة » ويقول فى مطلعها(٤٠) :

حياكم الله أحيوا العلم والأدبـــا　　　إن تنشروا العلم ينشر فيكم العربا

وفي كلتا القصيدين نراه مشغولا بما سبق أن سجلناه من شغف واضح بأساليب الخطابة ، فهو يدعو مواطنيه إلى البذل رغبة فى إتمام المشروع الحضارى فيستخدم صيغ الأمر وأساليبه فى الأبيات الأولى ، ثم يصوغ مايأمله من إنشاء هذ الجامعة عبر عدة أبيات يوزع معانيها بين حاجة بلاده إلى الطبيب والقاضى والقائد وغيرهم من أبناء الجامعة المنتظرة ، ثم يكرر دعوته لهم بضرورة النهوض مستخدما أساليب النداء ، وعائداً إلى صيغ الأمر ، أملا فى استنفار جمهوره لمساندة القائمين على إنشائها ليكشفوا للغرب عن إمكانات تقدم البلاد وتفوقها . ثم يوسع من دائرة النداء ليتوجه به إلى مصر كلها ، فيبكى حال بلاده التى سلبت ثرواتها ونهبت حقوقها ، ويختم قصيدته الأولى بالدعوة مرة أخرى إلى الاكتتاب فى هذا المشروع الحضارى العملاق [ولنا هنا أن نقرأ القصيدة كاملة فى موقعها من ملحق هذه الدراسة]

إذ تبدو بنية القصيدة لديه وقد غلبت عليها - فنيا - بنية الخطبة ، كما ازدحمت بصيغ متعددة محورها الأسلوب الخطابى بكل مقوماته التى استخدم الشاعر منها أساليب النداء والأمر والنهى ،مع الدعوة المباشرة والمتكررة إلى العمل . والحق أن مثل هذه المواقف يبدو خطابيا بطبيعته ، حيث يجيد فيها الخطيب استقطابا لجمهوره ، ودعوة إلى النهوض بمثل هذه المشروعات الاجتماعية الكبرى بما تتطلبه من صوت الخطيب البارع حين يعظ ويرشد ويوجه ويقنع ، وهو يعبر فى ثنايا هذا كله عن أحوال وأوضاع يراها سائدة بين أبناء قومه ، فيأمل من خلالهم السعي إلى تغييرها من خلال لغة خطابية تضمن له الالتفات إلى كل مقولاته .

.وخلاصة القول هنا أن حافظا قد تحوّل فى شعره الاجتماعى إلى خطيب جيد يستشعر نبض جمهوره ويصدر عنه ، وهو مايبين لنا إذا أعدنا قراءة القصيدة لنحس إحساساً خاصا بقيمة القراءة بصوت مرتفع يختلف بها عن أصداء القراءة المهموسة ، فإذا الشاعر يشغله أمر الدعوة إلى إنشاء الجامعة مرتبطة بالدعوة إلى البذل وبأمله فيما يتحقق من المشروع ، ثم فى ضرورة إعانة المصلحين والتجاوب معهم إسهاما فى النهوض به ، ثم فى حديثه عما أصاب بلده وشعبه من فقر وجدب من جراء وجود المستعمر ونهب الثروة .

ولا شك أن للصوت هنا قيمته المؤكدة فى الإلقاء مما يشعرنا بأن الشاعر كان خطيبا بارعا فى استخدامه للأسلوب الخطابى وتوظيفه إلقاءً بهذا التميز ، ولاتزال القصيدة - فى مجملها - تدور أيضا فى فلك معظم قصائد الشاعر بما تتسم به من المعانى الواضحة والأسلوب المباشر ، والألفاظ المنتقاة ، مما يجعلها أقرب إلى التقرير منها إلى رسم الصورة الشعرية التى تثرى إحساسنا ، وتعبر لنا - تصويرا - عن مرمى الشاعر من ورائها ، وهو ما يؤكد - بلا شك - سيادة اللهجة الخطابية وغلبتها على حس الشاعر مما يتوقف به عند حد الإقناع والهيمنة على جمهوره فلعل هذا ما يكفيه من وراء نظمه فى هذا المجال .

والرثاء نموذج وجدانى راقٍ ومتميز باعتباره تصويرا لعاطفة حزينة تجاه المرثى ، والمرثية نفثة حزن تصدر عن نفس مكلومة فجعها الموت فى قريب منها ،. ولعل هذا كان محققا فى مرثيات حافظ التى تبدَّت فى ثوب إنسانى بسيط تبعا لموقع المرثى من عالم الراثى ، واتساقا مع حجم تأثيره فى الحياة العامة ، فهو بكاء الشاعر لنفسه ولذكرياته وأصدقائه الراحلين بما لايحتمل كلفة ولا تصنعا ، وبما قد لايقبل فلسفة ولاغموضا ولاتعقيدا ولا محاولة للتفلسف ، بل هو - فى أدق صوره وأنقاها - إرسال النفس على سجيتها وتصوير لهول المصاب وأثره في المصابين .

ولعل من أشهر قصائده في الرثاء منظومته المشهورة التى رثى بها الزعيم مصطفى كامل ، ويمكن أن نعد قصائده فيه ضمن مساقات شعره السياسى أو الوطنى أو الاجتماعى كما اصطلحنا على تسميته نقلاً عن الديوان ، وكلها تدور فى بؤرة الحس الوطني ومنطقة الهم العام ، ومحاور الحزن الجماهيرى ، وهو - بهذا - قد ينقل الرثاء من قضية فردية إلى صورة اجتماعية ، فموت مصطفى كامل - مثلا - مثَّل كارثة على مصر كلها ، وهو كارثة على صوت الوطنية ، مما يدفع بالشاعر إلى تصوير أصداء الموقف بعد تصوير الفقيد في مشاهد غلَّفها الحزن وصاغها البكاء . وإذا به ينصرف إلى المسائل العامة الاجتماعية ، وعلى هذا لم يكن رثاؤه مجرد صورة منقولة من واقع ما يعتمل فى نفسه من حزن ، وفى نفوس الناس أيضا فحسب ، بل امتد صوت الرثاء ليصبح مصدرا من مصادر التاريخ السياسى والاجتماعى فى هذا العصر ، فقد بدا حافظ على حد قول الدكتور طه « لايفسد الحقائق ولايعبث بها ، وإنما كان مؤرخا صادقا للحوادث فى رثائه وشعره السياسى بل كان مصورا متقنا للنفوس » .

ودعنا نقرأ معه إحدى مراثيه فى مصطفى كامل باشا حيث يقول فى مطلعها(٤١) :

أيا قبر هذا الضيف آمال أمـة   فكبِّر وهلِّل والقِ ضيفك جاثيا

على أن القصيدة موضع الشاهد لم تكن الوحيدة فى هذا الباب الذى كثر فيه الرجال ممن استحقوا رثاءه كما نظم فى رثاء عثمان السيد أباظة (٢/ ١٣١) ورثاء سليمان أباظة باشا ، ورثاء محمود سامى البارودى ، ورثاء الإمام الشيخ محمد عبده ، ومرثيه أخرى فى مصطفى كامل أيضا (٢/ ١٥١) وغيرها فى رثاء قاسم أمين ، ثم منظومته المشهورة فى ذكرى

مصطفى كامل الأولى (١٦٠/٢) وكذا ما نظمه فى رثاء الشيخ على يوسف صاحب المؤيد ، ورثاء شبلى شمّيل وجورجى زيدان ، وإبراهيم حسن باشا ، والشيخ سليم البشرى والسلطان حسين كامل ، وكذا مرثياته فى محمد فريد بك ، وفى ذكرى الأستاذ الإمام محمد عبده ، وفى رثاء اسماعيل صبرى ، وسعد زغلول باشا وأمين الرافعى ويعقوب صروف وعبد الخالق ثروت ومحمود سليمان ومحمد المويلحى وغيرهم .

والشاهد هنا أن باب الرثاء لديه قد تعددت فصوله وكثر رجاله كثرة مراثيه ، وتبدو القصيدة موضوع الشاهد - فى ملحق هذه الدراسة - دالة على توظيف منطقة الخطابى في ثنايا نظمه وإلقائه ، مما يدفعنا - هنا - إلى الاستشهاد بموقف مقارنة أوردها الدكتور عبد المحسن بدر ونوردها هنا نقلا عنه لأهميتها فى هذه المنطقة من الحوار حيث يقول « ولنا أن نعقد مقارنة بين ماقاله محمد فريدفى إحدي خطبه فى رثاء « مصطفى كامل » وماقاله حافظ في نفس المناسبة ، يقول محمد فريد : « أيها الرئيس الغائب بجسمه ، الحاضر معنا بروحه ، قد سمعنا قولك ، وانتصحنا بنصحك ، فاجتمعنا اليوم لنبرهن للعالم أجمع أن عملك دائم بإذن الله ، وأنا سائرون فى الطريق التى فتحتها أمامنا وضحيت زهرة شبابك فى تمهيدها ، فنم فى أمان الله ورضوانه ، نعم إن مصطفى كامل لم يمت ، بل إن روحه ترفرف علينا وتنظر إلينا من الملكوت الأعلى تشجعنا على السير فى الطريق المستقيم الذى رسمه لنا ، هذه أقواله من نحو اثنى عشر عاماً فحق لمصر أن تبكيه بدل الدموع دما » .

ولنعقد مقارنة بين هذه الفقرات وبين أبيات حافظ التي قالها فى نفس العام ولنفس الغرض (وهى أبيات القصيدة التى نحن بصددها) حيث يتضح من المقارنة بين النصّين أن المعاني توشك أن تكون مكررة فيما قاله الخطيب والشاعر ، بل إن الصور نفسها تتكرر ، فمصر تبكى دما فى خطبة محمد فريد ، والنيل هو الذى يبكى دما عند حافظ ..

وقد يقال إن المناسبة أو طبيعة الأدب العربى القديم هى التى فرضت مثل هذا التشابه ، ولكن التشابه هنا من القوة والوضوح بحيث لايمكن أن يكون مصدره الشعر القديم أو طبيعة الموضوع وحدهما ، بل تدخلت - قطعا - طبيعة الشاعر الخطابية بما فيها من إيثار لحسه الخاص، فلا غضاضة لديه فى تكرار المعنى والصورة خضوعا لكل هذه المقومات .

فإذا كان الشاعر قد صنع ما صنع بهذا الشكل فمن الممكن أيضا أن نصفه كما وصفه الدكتور «طه حسين» بأنه مصور متقن للنفوس خضوعاً لعموم التجربة وأداء الموقف ، مما قد

يدفع إلى قبول تكرار الصور الحزينة التى سَبق الشاعر إليها مما يجعله معبرا بصدق عما يختلج في تلك النفوس ، وهنا يصح أن نتلمس لدى الشاعر قدراً واضحاً من صدقه الاجتماعى والنفسى فى آن واحد ، فإن شئنا بعد ذلك التوقف عند خطابية حافظ فى هذه القصيدة وجدناه يبدأ بالنداء مخاطبا مصطفى كامل كما يخاطب قبره آمراً ناهياً ، ثم يعاود النداء مراراً بين القبر وبين المرثى ، وكأنه يحرص فى زحام هذا الخطاب على أن يخاطب الروح العامة للشعب حين تلتقى حول بكاء الزعيم الفقيد .

ثم يتوقف بعد ذلك فى حوار جماعى ينصح فيه أمته مستخدما أساليبه الخطابية أيضا بين إشارة وأمر ونهى ، ليعود بعدها إلى النداء الذى يوجهه إلى الفقيد طالبا منه أن يسمح لهم بالبكاء اليوم ، لعلهم بعد اندمال الجرح يستطيعون الصمود والمقاومة ..

وينتقل الشاعر/ الخطيب بأسلوب النداء إلى النيل ، ثم إلى مصر سائلا إياه - أى النيل - أن يبكيه دما ، وسائلا مصر ألاَّ تنساه ، ثم يتوجه إلى أهل مصر جميعاً ، محذرا إياهم من نسيان الزعيم الذي كان جيشا غازيا ، لا مجرد فرد فى أمة على نحو ما أنهى به حواره :

ثلاثون عاماً بل ثلاثــــــون دُرة   بجيد الليالى ساطعات زواهيــــا
سنشهد فى التاريخ أنك لم تكــن   فتى مفردا بل كنت جيشا مغازيا

وغير خافٍ فى أبياته قربه الشديد من حس الخطبة الحماسية منها إلى شعر المراثى فى صوره التقليدية ، فقد أحال القصيدة / الخطبة إلى حقل خصب لتدفق الشعور الوطنى وتعميق واضح للإحساس بالفراغ الهائل الذي خلَّفه الفقيد ، يقول الدكتور طه « أن شعره ورثاءه كله صور يقلد فيها القدماء ، ولكنه لم يحققها ، لأنه يؤمن بروعة اللفظ وأثرها فى نفس السامع والقارئ ، وكان يعتقد - ولعله كان مصيباً - أن كثيرا من قرائه وسامعيه كانوا مثله لا يعنيهم التحقيق ولا التمحيص ، ولا يكلفون الشعر ما يكلفون النثر من الدقة وتجنب المحال»(٤٢) .

وهذا مما يشى بنقص واضح فى فنية حافظ ، ويثبت الاتهام بقصور أجنحة الخيال لديه ، فكأنما قبل التجاوز على مستوى أدائه كشاعر ، منذ أثر تجاوز الصورة الفنية المثيرة لحماسه وعاطفته ، والمعبرة عما فى نفسه من ثورة أو حزن أو ألم ؛ خاصة إذا قلنا أن الشاعر فى مثل تلك الظروف يضع يديه علي لمسات حساسة من الوجدان الجمعى الذى يمكن له أن يصدق فى

التعبير عنه من خلال ذاته وفنه معاً .

لقد استحضر الشاعر شخص الزعيم مرة على وجه الغياب فى قوله :

هنيئاً لهم فليأمنوا كلَّ صائـــــح فقد أُسكت الصوتُ الذى كان عاليا

ومرة على وجه التذكر والمواجهة فى لغة الخطاب :

مدحتُك لما كنت حيًا فلم أجِدْ وأنى أُجيد اليوم فيكَ المراثيا

وثالثة على سبيل التمنى فى مناجاته فى رقدته الأخيرة :

شهيدَ العلا مازال صوتُك بيننا يَرِنُّ كما قد كان بالأمس داويا

بل يستحضر مقولات صوته وندائه :

يهيب بنا : هذا بناء أقمتُـــــــه فلا تهدموا بالله ماكنتُ بانيـــــا

يصيح بنا : لا تشعروا الناس إننـــى قَضَيْتُ وأن الحى قد بات خاليـــــا

ثم يعود إلى استحضار صورته ومخاطبته إياه :

أجَلْ أيها الداعى إلى الخير إننـا على العهد مادمنا فنم أنت هانيا

فهو يحاول عبر نداءاته وتوجهاته الخطابية أن يخرج عن طوره العادى ، ويخرج الناس معه ليملأ قلوبهم حزناً وأسى على الفقيد ، وبذا يصبح من الظلم لحافظ أن ننكر تماما أن فى قصيدته بلاغة وإجادة ولوعة أيضا ، فكان جديرا بأن يقف فى حفل تأبين كهذا لأنه خطيب يلقى شعره بنفسه فى روعة بالغة التأثير فى نفوس الجماهير .، فإذا كان شعره سهل المعنى تألفه الأذن ساعة السماع ، فإن ما يزكيه ويزيده تأثيرا هو إلقاؤه الرائع والمشهود له به فى كثير من الدراسات . ثم إن عنايته باللفظ انتقاءً تظل واضحة من خلال مجمل القصيدة ، ولعل سبب ذلك كما فسره البعض أنه كان لا يتعجل فى إبراز منتوجه » (٤٣).

وهنا نعود مرة أخرى إلى القول بأن عنايته باللفظ جاءت نابعة من المواقف التى فرضها عليه شعره ، كما أسهمت فى فرضها طبيعته كخطيب فى هذه الجماهير إلى جانب حسه التراثى، وقد سبق أن رأينا جوانب المقارنة التي عقدها الدكتور «بدر» بين أبيات هذه القصيدة وبين ماجاء فى خطبة محمد فريد فى سياق المناسبة . ونعود فنستنتج أن ثمة تشابها قد يصل

إلى حد تكرار المعانى بين الخطيب والشاعر فى سياق نفس المناسبة ، وهو ما يؤكد أن خيال الشاعر قد آثر الانسحاب أمام الحدث الجلل ، فى ظلال هيبة الموت وجلال الموقف ، مما أعجزه عن خلق صور فنية يحلق من خلالها فى أجواء الحزن المحيطة به ، ويجعل الشعب من حوله يحلق معه . على أن هذه المقارنة قد تفيدنا فى أمر آخر يتعلق بحرصنا على التوقف عند موقع حافظ كخطيب ، فإن كانت صوره ومعانيه قد تطابقت مع الخطبة المذكورة ، فماذا بقي لنا منه كشاعر إلا أن يكون خطيبا بارعاً ، علّق كل ما رسمه من صور بقبر الزعيم وندائه لشعب مصر ونيلها ، ومن خلال لغته الخطابية استطاع تصوير الحدث ورصد آثاره ونتائجه، خاصة حين يتعلق الأمر بعظماء الأمة ، مما تكشفه الأساليب الخطابية الرائعة التى آثر توظيفها فى إثارة المشاعر الوطنية على نحو ما صنعه الخطباء بما ردّدوه من المعانى النثرية ، وكأنما أكسب الشاعر لغته صيغة جماعية عامة أنطق من خلالها ألسنة جماهيره بما نطق به لسانه من تصوير للهمِّ العام الذى أصاب أمته بعد موت الفقيد .

من هنا اتسقت الأساليب الخطابية مع الموقف وصدرت عنه صدورها عن طبيعة الشاعر/ الخطيب ، ولم تطغَ على قياسات صدقه التى رمى من ورائها - بالتأكيد - إلى إثارة مشاعر الحزن والشجن فى جماهيره فكان الرجل قادراً على اصطناع صيغة التوحد التوحد الانفعالى بالمعنى الجمعى الذى عاشته ذاته مع إيقاع الحدث والناس فى آن واحد .

القسم الثانى

خطابية الكاتب

« الحكيم نموذجا فى [عودة الروح] »

مدخل نقدى : الرواية والرؤية

« يُعَدُّ الكشف عن المضمون الاجتماعي ، ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبي بمثابة مهمة واحدة متكاملة ، فالأدب بناء متراكب ينمو نموا داخليا ويصوغ واقعاً اجتماعيا صياغة متسقة »[1]. من مثل هذا القول يمكن أن نبدأ الحوار ، من خلال التوقف أمام عملية تداخل وتفاعل مايسمى بالشكل مع ما يسمى بمضمون العمل الأدبى ، وعدم التصريح بإمكان فصلهما داخل العمل باعتباره - ككل - نمطا من أنماط الانعكاس الحتمي للواقع الاجتماعى ، هذا الواقع الذى يظهرلنا فى الصياغة الفنية ، فيتشكل من خلاله - وينمو أيضا - العمل الفني . ويستمد الأديب مادته من خلاصة جدله الدائب مع واقعه ، وإن ظهرت - أحيانا - أسبقية للفكرة الذهنية علي التشكيل الفنى للعمل ، وبذا يتبدًى لنا جوهر العمل الفنى قبل أن يكتبه الأديب ، ليظل صورة واضحة فى ذهنه عبر خطوط كبرى دون كل التفاصيل ، ذلك أن صورة الواقع الخارجى قد تتغير بتغير حالة الأديب النفسية ،وهو افتراض تجوز صحته ويتأكد صدقه إذا ما أعاد الأديب تشكيل جزئيات الواقع بما يتلاءم مع موقفه الجديد ، فللأديب الحق فى أن يعيد تشكيل الواقع ، تفاعلاً مع رؤاه الخاصة وصدوراً عن مواقفه الذاتية ، ليعطينا من خلاله رؤيته الفكرية بعد تجميع شتات جزئياته وتنسيقها ، وإن ظلَّ من غير حقه أن يجعل صورة الواقع ثابتة ليفرض عليها تصوراته ، أويُخضع لها ما أمامه من معطيات .

وتظل قدرة الفنان بارزة فى براعته بأنه يقدم للقارئ واقع الحياة بقدر من التلقائية التى يبرز لديه منها جانب فى تناول أحداثه التى يختارها ، بحيث يتجاوز منطق التعسف في مثل هذا الاختيار ، وفي نفس الوقت لا يستسلم تماما لمثل هذه التلقائية حتى يحتفظ لروايته بمقومات تصميمها الفنى .

من هنا تبدو وظيفة الكاتب مرهونة بقدرته على تصوير الحياة والتعبير عن إحساسه بها ، وليس من عمله إصدار الأحكام المباشرة علي الحياة والأحياء ، لأن ذلك من عمل الخطباء والمصلحين و المفكرين ، لا من مقومات عملية الإبداع ذاتها . ولاشك أن الدعاية المباشرة تضر الفن وتتحول بالمبدع إلى أن يكون مجرد خطيب أو قاضٍ أو واعظ أو مرشد ؛ الأمر الذي يزداد وضوحا إذا ما أخضع الكاتب عمله لأية فكرة تجريدية مرسومة سلفا لديه .

ويبقى للكاتب كامل الحرية فى أسلوب تناول مادته ومعالجتها ، ومن حق جمهوره أيضا أن يقوِّم مايقدمه إليه ، ومن هنا يحسن به - أى الكاتب - أن يتجاوز الطرق المباشرة التى تنصرف به إلى منعطف السرد الخطابى للآراء ، أو طرح التصوُّرات ، إذ يجب أن تتضح الرؤية من واقع الرواية ذاتها ، دون أن نحس ضروبا من التعسف فى إقحام الآراء علي أيٍّ من عناصر العمل الروائى .

وقد يحدث أن تنطق شخصيةٌ ما بلسان الكاتب ، وقد يصيب الحدث نفس التوُّجه ، وكأن الكاتب يتوجه إلى القارئ كشفاً عن وجهة نظره ،فإذا به يوضحٌ له - أى للقارئ - ما خفي عليه ، وإذا هو يتدخل فى توجيه العمل ، أو قد يعلِّق علي بعض الشخصيات بمدح أو ذم ، وهو فى كل هذا يعمل المنهج الخطابي كأساس فى تحريك عمله الروائى .

وقد يخرج الكاتب عن نطاق الشخصية ، وعندئذ قدينطقها بما لايحتمل أن تنطق به ، وبهذا يضرب علي وتر غير وتر الشخصية ، وكثيرا ما نشاهد أن الشخصية تنطق بلسان المؤلف وتعبر عن آرائه »[٢] .

ويحسن من الكاتب المحايد أن يحاول تنحية نفسه جانبا عن الحوار ، وذلك ليترك لشخصياته أن تمثل حوادث القصة بحرية وانطلاق كاملَيْن أمام القراء ، ولذا يجب أن ينأى بنفسه عن التعليق أو التعقيب أو الشرح والتفسير ، بل يحسن أن يدع الشخصية تتكلم وتكشف واقعها النفسى والمعرفى، مما يجعله أقرب إلى التعبير عن حقيقة النفس الإنسانية فى معترك ممارسات الواقع المعاش . صحيح أن من حق الأديب أن يتعاطف مع أبطاله ، ولكن على ألأ يجعلهم أداة سهلة يضحي بها فى سبيل ذاته ، فيفرض عليهم آراءه وأفكاره ، وكأنه الصوت الوحيد فى العمل ، وكلهم أصداء لصوته ، ولايحسن له - أيضا - أن يحيل أبطاله إلى مجرد رموز لأفكار يناقش من خلالها ، وكأنما طمس معالمهم الخاصة أمام الرمز أو الفكرة التي يرمي إلى طرحها ومعالجتها .

فنحن لا ننكر علي الأديب أن يعبر عن آرائه من خلال شخصياته ، ولكن الأدق ألأ يفرض عليها آراءه فرضاً ،بل يجب أن يعبر عنها من واقع الحركة الدينامية لقصته ، بحيث يختار من الشخصيات ويهيئ من المواقف ما يجعل الحديث عن تلك الآراء موقفاً طبيعيا يتسق مع التطور الطبيعى للشخصيات[٣] .

« ومادام الأديب يعالج مواقف إنسانية فمن حقنا عليه أن نطالبه بأن تكون الحلول التى يقدمها للمشاكل حلولاً إنسانية نابعة من التطور الطبيعى لأبطال القصة أو العمل الفنى »[٤].

وخلاصة هذه الرؤى أن أى حكم مباشر على الشخصيات ، أو اللجوء إلى المنطق الخطابى أو الوعظى المباشر يعتبر محاولة غير موفقة فى صياغة العمل الروائي ، والأدق أن يتركنا الأديب لنكتشف دون أن يتحدث إلينا مباشرة ، ومن المفترض أنه يستطيع أن ينقل إلينا الفكرة من خلال نسيج الرواية بين شخصيات وأحداث لا عن طريق إحالتها إلى خطبة مباشرة كما قد يقع فى بعض الأعمال الروائية .

وتمثل (عودة الروح) للحكيم نموذجا رياديا فى فن القصة المصرية ، وهى إحدى العلامات المبكرة فى مراحل تكامل فن القص فى الرواية المصرية ،و يقول الحكيم نفسه لقد انصرف الناس عن القصة التى تطوى فى أعماقها الحياة الحقيقية ، تلك التى غاص لها الأدب والفكر ضجرين قائلين (ليست فيها حياة) ذلك أن الحياة عندهم هى التي يرونها فقط بعواطفهم السطحية جاهلين أن الحياة في الأدب والفن ليس معناها السطحية فى النظر إلى الحياة »[٥] .

هذا هو رأى كاتب (عودة الروح) كشفا عن فهمه لما يعكسه الأدب من واقع الحياة وجوهرها ، وبما يجب أن يكون عليه هذا الجوهر من العمق وعدم التسطيح ، ليقول بعد ذلك : (إن الفنَّان لايتقيد بنظرة الناس إلى الأشياء ، لأن الناس تضع نظارات مصنوعة سلفاً لكل أمر من أمور الدنيا ، أما هو فينظر إلى الأشياء بعينه المجردة من كل منظار صنع بيد غيره ، فيرى بالضرورة غير الذى يراه الآخرون ، إنه يبتدع منطقه بنفسه كما يبتدع فنه »[٦]

ويأتي تفسير هذا الرأى على ضوء حرية الفنان فى الخلق والإبداع وكشف جوهر رؤاه للواقع الذى يعبر عنه من خلال عمله ، لنرى معه أن الفنان له منطقة الخاص فى التعامل مع الواقع ، ومع شخصياته وأحداثه ، ولكنه لاينبغى أن يطلق العنان لهذا المنطق، حتى لايفرض نفسه بصوره فجة ، أو يصبح - عندئذ - المسيطر الوحيد على كل مقومات العمل الروائي ، وإلا أحسسنا بعدم التطور أو عدم النمو الطبيعى للرواية ، وتصبح وقتئذٍ أقرب إلى الأسلوب الخطابى المباشر ، مما قد يؤثر على قيمتها الفنية .

صحيح أن الأديب يختار إحدي شرائح الواقع موضوعا لفنه من خلال إحساساته

ومشاعره ورؤاه الفكرية ، وهنا يحسن أن يصلنا عمله فى صورة من التلقائية التي لانحس من خلالها أنه يهتف بنا أو يخطب فينا ، أو يقول لنا شيئا مباشرا يفقدنا الاستمتاع بمواصلة تلقى العمل الروائي كفن وصياغة جمالية .. وفى (عودة الروح) تبدو الرؤية الدينية أساسا يتحرك من خلاله الكاتب من واقع المصريين القدماء من خلال معابدهم وتراتيلهم وفكرتهم عن الحياة والموت والخلود ووحدة المصير إيمانا بترديد الشعار الديني القديم الذي كان المصريون القدماء يرددونه فى صلواتهم (الكل فى واحد) .

وترتبط فكرة المصير المشترك هذه بفكرة التوحيد من خلال الحضارات المصرية القديمة التي شغلتها فكرة عبادة إله واحد ، لتمتد الفكرة فى عصر الكاتب وتتبلور فى سياق البحث عن الزعيم الواحد قبل ثورة سنة ١٩١٩ .

فهذه هي الفكرة الكبرى التى تحكم مسار الرواية ، وعلى أساس منها بنى الكاتب فكرة المعيشة المشتركة ، وفكرة توحد الموجودات والطبيعة ، وكذا فكرة البحث الدائب عن ذلك الزعيم . وحين تتعامل مع الرواية كنص أدبى يمكننا تأمل هذه الظواهر فى أكثر من صورة مما يمكن أن نتأمله تفصيلا عبر شخصيات العمل و أحداثه وتقنيات الكتابة التي مال الكاتب إلى توظيفها فى خدمة هذا الاتجاه وتأكيده .

الأسرة المصرية
وخطابيـــة الكاتـــب

ويبدأ توظيف الكاتب لشخصيات الأسرة وحركة الأحداث من خلالهم مرتبطا بمنطقه الخطابى الذي دعاه إلى ترديد فكرة (الكل فى واحد) أو اتخاذ اسم (الشعب) رمزاً خاصاً بهذه الأسرة ، ابتداء من توظيف المكان الواحد الذى ضمهم في شقة واحدة ، بل فى غرفة واحدة فى معظم الأحيان .

فإن توقفت مع الكاتب عند شخصية « محسن » وجدته يلتحم بحياة الأسرة من هذا المنظور الجماعى الذي شاء الكاتب أن يحكى من خلاله طبيعة تصوُّره لوحدة المعيشة ، ووحدة المرض من منظور خطابى محض ، يلوى من خلاله الحقائق ، حتى ليجعل المرض - بهذه الصورة - شكلا من أشكال « الهناء العائلى » ومؤشراً من مؤشرات التكامل الأسرى ، وكشفاً عن طبيعة السعادة الغامرة للشخصيات ؛ فهو مرض جماعى يكمل خطة الكاتب حول جماعية الرؤية لكل شئ فى هذه الأسرة بدءا من تناول الطعام وانتهاء إلى السجن ومستشفاه . .

ولايجد الكاتب حرجا فى طرح التعليقات المباشرة التي تخدم رؤيته ، وتسجل هيمنته على شخصيات عمله بشكل خطابى مباشر ، على نحو ما أورده من تعليقه على المرض الجماعى لأفراد الأسرة ليقول « إن المتمعِّن يدرك فيها سرورا داخليا بهذه المعيشة المشتركة ، ولو استطاع أحد لقرأ على وجوههم الباهتة ضوء سعادة خفية بمرضهم جميعا ، خاضعين لحكم واحد، يعطَوْن عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب »(٧) .

فأي سعادة هذه مع المرض إلا أن تكون تلبية لصوت الخطيب الحالم بالتوحُّد ، وحتمية الالتفاف المؤكد حول الرمز الواحد فحسب ، لقدبدا الخطيب هنا هو ذلك المتمعِّن القادر على تفسير الموقف من خلال وجهة نظره التي بنى على أساس منها حركة العمل من واقع أشخاصه وأحداثه ، فكل شئ فى حركة الأسرة لابد أن يقع بشكل جماعى ابتداء من سعادتهم بالمرض الجماعى - كما رأينا - (١/ ١٠) إلى إضرابهم عن الأكل بشكل جماعى أيضا ، (١/ ٢٩) إلى مشهد الخصام الجماعى (١/٣٧) إلى الضحك الجماعى (١/ ٥٢) إلى الحب الجماعى

(١٠١/١) إلى كراهية المعيشة المشتركة بشكل جماعى وآنيّة جماعية (١٠٧/١) ، إلى تفسير الذكريات من منظور جماعى موحَّد (١٣٤/١) إلى الدهشة الجماعية (٢٢٢/١) إلى الشِّقاق الجماعى (١٤/٢) إلى الشَّقاء الجماعى (١٨٨/١) إلى التدخل المباشر من الكاتب / الخطيب فى تفسيرأى من هذه الصور من منظوره الخاص على نحو ما صنع حتى بذكريات محسن التي اتخذها مشجبا خطابيا ،يعلق عليه حواره مع قرائه ، وإلا فما علاقة الأوسطى شخلع (١٧٢/١) بالعَلَم المصرى والنجمة والهلال، وما قيمة تركيز الكاتب على هذا (المعنى الواحد) و (والأثر الواحد) ، و(العاطفة الواحدة) ، و(الشخص الواحد) ، و(الرجل الواحد) و (المعبود الواحد) إلا أن يكون استكمالا مقصودا لتخطيط الكاتب لمنظومة أفكاره على هذ النحو من التدخل ومباشرة الأداء ، ولا مانع لديه - إذن - من الاعتماد على لغة الخطيب التحليلية فيما يطرحه من ملابسات المواقف وإنطاق الشخصيات بمزاجه الانفعالى المتضاد إزاء كلمتى « أنا » و « نحن » (١٩٨/٢) وتحويله الشخصية الغاضبة إلى شخصية راضية ، حتى عن ذلك الحب « الجماعي » الذى يكاد ينذر بتفريق الجماعة ، وكأن « محسن » تخلى عن طبيعة عاطفته التى وظفَّها الكاتب بشكل خاص فى سبيل إرضاء الشعب فحسب ، لينتهي مرارا إلى تكرار ما يحلو له من فكرة العاطفة الواحدة / القلب الواحد / اللحظة الواحدة / مصر الواحدة أيضا ، وعندها لابد أن يتدخل صراحة « ولم يفهم أحدإذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت فى قلوبهم جميعا فى لحظة واحدة لأنهم كلهم أبناء مصر لهم قلب واحد (٢٤٢/٢) .

وهو ما ينسحب فى تحليل الكاتب لسلوك الشخصية حتى فى أبسط تصرفاتها الصبيانية ، إذ يفسر جرى « محسن » إلى ثقب الباب لرؤية سنية باعتباره ضربا من التوحُّد ، لأنه - علي حد تعبيره - واحد من « الشعب » يجرى مع الجارين إلى ذلك الباب ويتأمل معهم ما يتأملون ، ويتعبد بتلك الصورة التى التفوا حولها (١٠١/١) . وغير خاف توقفه عند جماعية الجارين المتأملين المتعبدين بهذا اللون الجماعي المقصود ، وحتىٌ فى سفره إلى القرية لازال يردد ما يردده الكاتب : ما أسعد الجماعة ، وما أحسن تلك الحياة مع « الشعب » ! نعم لهذا كان يأكل، ولهذا سمن مع سوء الغذاء وقلة الألوان (١٤/٢) فهى لغة الخطيب القائمة على الاستحسان والدهشة والتعجب ، مع الحرص على التفسير والتعليل ، والبحث عن الدليل بما يخدم رؤية الكاتب فى كل الأحوال .

وإذا بتحريك الشخصية يمتد لدي الكاتب فيوقع « محسن » الفتى الصغير فى حب « سنية » فى صيغة حب جماعى يشترك فيه مع « أعمامه » على اختلاف أعمالهم وأعمارهم، ومستوياتهم النفسية والمعرفية !! مما دفع بيحيى حقى إلى القول بأن الحب فى عودة الروح سطحى فيه كثير من ميعة الصبا وصغائره ، وأساس هذه القصة - والكلام ليحيى حقى - الأسطورة الفرعونية الواردة فى (كتاب الموتى) عن مقتل الإله أوزوريس وكيف طافت أخته لجمع أشلائه وانحنت تنادي روحه لعلها تعود للجسد فيبعث حيا(٨) .

والحق ماذهب إليه حقى من تصوير صبيانية هذه التجارب غير المنضبطة إلا من خلال توجُّهات الكاتب الخطيب الذي أراد لها أن تكون كذلك بين مدٍّ وجزر ، بين وصل وقطيعة ؛ أو نجاح وفشل ، يوزِّعه بين كل الشخصيات لتحقيق هدف خاص به يرمى إلى تحقيقه من وراء هذا التعميم المسبق لحركة كل شخصية على حدة . ومثل هذه الطريقة لا تقدم الواقع بشكل مجرد أو تلقائى بل هي « تقدم أفكاراً بعينها يؤمن بها كاتبها ، ويجسدها فى شكل يبدو واقعيا فى مظهره ، وإن كان فى أساسه أفكارا تنتمى إلى الحياة الداخلية للمؤلف (٩) وهو ما يجعل الحكيم من هذا المنطلق خطيبا يتقدم إلى الواقع « مسلحا بفروض وتصوُّرات خاصة ، ينظر من خلالها إلى الواقع (١٠) .

لقد آثر الخطيب أن يذيع فى قومه شعار « الكل فى واحد » جاعلا منه أساس العمل ، ومحور تحريك الأحداث والشخصيات ، مما جعله غير متردد - أحيانا كثيرة - فى إخضاع الواقع لما يريد بثَّه من أفكار ، بل قد يجرؤ علي تغيير الواقع لملاءمة أفكاره ، مما قد يوقعه - أحيانا نادرة - فى تناقضات غير محمودة ، علي نحو ما حدث من تصويره لاشتراك كل أفراد الأسرة فى الثورة بشكل عشوائي لم يُجد التخطيط المقنع له ، ولم يحسن التمهيد لتقديمه بقدر ما قفز إليه قفزاً غير مقنع أدار حوله جدلا وحواراً علي نحو ماقاله يحيى حقى أيضا :

« لم يرسم لنا الحكيم لإيجاد التناسب بين المعنى والرمز وبين الروح والجسد ، لم يرسم صورة جلية لاشتراك العائلة فى الثورة ، وكيف قاسوا واحتملوا ... ليت المؤلف ضحَّى بأحد أبطاله- وإن كانوا أعزَّاء عليه - لو فعل لكنت فهمت التفسير .. ولكن المؤلف خلا بالقارئ ، وجاءت الخاتمة باردة تافهة ليس فيها حرارة الباطن ولاعظمته ،فصورة الثورة باهتة مقتضبة ، ويمكن أن يقال أنها دخيلة علي القصة ، وثانوية بالنسبة لموضوعها ، فلم يقل لنا كيف اشتركت العائلة فيها ، بل - على العكس - جعل أفرادها فى أول تلاحم يضعفون ويصرعهم

المرض (الأنفلونزا) وتنتهى القصة وهم شبه موتى كل منهم لائذ بفراشه »(١١) .

والحق أن منطق الخطيب والخطبة الجاهزة كان من وراء مثل هذا الخلل الفنى الذي أصاب تطور الحدث والشخصية فى الرواية مما يدفع إلى رفض ما انتهى إليه غالى شكرى(١٢) من هجوم علي القائلين بهذه المفارقة « فإذا كان هناك من يؤكد أنه ليس في القصة توازن بين الظاهر والباطن لأن الباطن عظيم والظاهر وقائع صبيانية .. إذا كان هذا صحيحاً فإنه ليس من المعقول أن نقيم لعودة الروح تمثالا لمجرد أنها رواية عن الثورة » ....

ولا تكتمل أدلة الدفاع هنا بقدر ما يتحول الأمر إلى مسار عام يحكمه الإعجاب بكل أبعاد العمل الذي يهمنا منه هنا أن الحكيم قد شغله فرض رؤيته المسبقة علي الواقع ، مما أثر- بالتأكيد - على الرواية فنيا ، فقد وقعت الثورة فجأة دون أن نحس ببوادر ظهورها ، ولا يملك المؤلف إلا مشاركتنا الدهشة ، فهى فى نظره أشبه بالمعجزة ، وهو الوحيد القادر على تفسير هذا الحدث المفاجئ ، لأنه هو والعالم الفرنسى يفهمان وحدهما قدرة الشعب على القيام بالمعجزات حسب تصورهما الخاص »(١٣) .

فإذا كانت الثورة فى نهاية العمل قد بدت مفاجأة بالنسبة للقارئ ، فما هو رأى الكاتب نفسه فى مثل هذا العنصر من عناصر القصة ، يقول الحكيم فى فن الأدب(١٤) « ما من قصة عن واقع الحياة يمكن أن تسلم من عنصر المصادفة ، ذلك أن الحياة لايمكن أن تسمى حياة بدون أن يسيطر عليها القدر ، فإذا لم يكن هناك قدر فمعنى ذلك أن هناك فقط عقلا بشرياً ، والعقل البشري وحده إذا صنع قصة فإنه يخرجها مخلوقا خيالياً لايتصل بالحياة ،فلابد من المصادفة ليوجد القدر لأنهما زوجان لاينفصلان » وعلى أية حال فمن الواضح أن قيام الثورة فى نهاية القصة هو أشبه بالمصادفة ، فلم يسبق له أن مَّهد لها ، أو جعل الأسرة تستعد ، أو نشعر منها بذلك ، بل إنه هو نفسه تصورَّها وكأنها معجزة وقعت .. فلا شك أنها افتقدت المقدَّمات ، واعتمدت علي مااستقر فى ذهن الكاتب من أفكار بلورها وعيه بطبيعة شعب مصر الذى يبحث دوما عن الزعيم ، وكأنه على استعداد دائم لأن يثور ويتمرد ، فإن ظهر الزعيم التفَّ حوله التفافه حول فكرة المعبود التى أخضع لها الكاتب أيضا حركة القصة من خلال الأسطورة المصرية القديمة « انهض يا أوزوريس ، أنا ولدك حورس .. جئت أعيد إليك الحياة ، فلم يزل لك قلبك الحقيقى ..قلبك الماضي » .

وكأن هذا هو تفسير الكاتب والعمل معاً لقيام ثورة سنة ١٩١٩ أو غيرها فى أرض ثورية لا تحتاج إلى تمهيد ، فهى ممهدة بطبعها لأن تثور ، وكذلك حال أبنائها الذين قد يعيشون حالة من الكمون الثورى المؤقت الذى سرعان ما يطفو على السطح إذا ما شبّت الثورة أو ظهرت بوادرها ، ومن هنا وظّف أبطال القصة - ببساطة - للمشاركة خروجا من تجربة الحب التى فشلوا فيها جميعا ليجدوا فى حب مصر ما يجمعهم ...

ومن موقف الحكيم يتضح أنه فرض نفسه ومقولاته على أحداث الرواية وشخصياتها ، ولايفيد قارئه كثيرا أو قليلا أن يبرر الموقف من خلال عنصر المصادفة ، أو عنصر المفاجأة ، والأوقع لو أنه توقف عند هذا التمهيد بشكل أكثر إقناعا على المستوى الفنى دون قولبة الأحداث كما حلا له أن يفعل . صحيح أن الثورة كانت موجودة فى أرواح المصريين جميعا وتنتظر اللحظة المواتية لتنفجر هزُل المصريون أو جدّوا فهى موجودة فى أرواحهم [١٥] .

ولكن الذى لا يمكن تجاهله أن الحكيم قد انطلق فى الرواية كلها من واقع تصوُّره الفكرى الذي بناه على أساس من الرؤية الدينية القديمة التى تؤمن بالخلود والبعث بعد الموت ، وبناءً عليها حرَّك الشخصيات من خلال المرض والسجن ليجعل البعث نهاية المطاف وهو المشاركة فى ثورة تبشر بميلاد جديد ..

وعلى الرغم من قناعتنا بطرافة رؤية الكاتب واعترافنا بروعتها ، خاصة حين يتعلق الأمر بشعب مصر وتاريخها العريق ، وطبيعة الحس الدينى لدى أبنائها منذ فجر التاريخ ، إلا أن الذى لا يخفى أن الكاتب قد غلّب صلاحيات أفكاره على مسيرة العمل الروائى ، فكان خطيبا مباشر اللغة إلى حد بعيد، خاصة إذا أخذنا بمقولة أن الحكيم « صاحب طبيعة فنية وفكرية حساسة سريعة التأثر بما يدور حولها من أفكار وأحداث ... وقد تأثر توفيق الحكيم تأثرا عميقا بجو الثورة القومية فى روايته « عودة الروح » فخرجت هذه الرواية تعبيراً فنيا وعاطفيا عن هذه الثورة »[١٦] فإذا بالمنطق الأول يرشح الحكيم لأن يفضى إلينا بفكره من خلال أعماله ، وأن يسمح لنفسه بارتداء عباءة الخطيب إلى حيث يشاء من سرد معلومات ، أو عرض مواقف ، بينما تأتى خاتمة الأحكام مرشحة لإجادة التعبير الفنى عن ثورة سنة١٩١٩ ، وهومالايصدُق منه إلا الجانب العاطفى الذى حدا بالكاتب إلى التوقف عند الثورة باعتبارها مرحلة البعث الجديد فحسب .

الفتاة المصرية

صورتها لدى الكاتب

« سنية » و « زنوبة » تمثلان نموذجَيْن للفتاة المصرية التى اتكأت عليها الرواية عرضا وتصويرا ، أما الثانية فلا يشغلنا من أمرها سوي حركتها العشوائية الساذجة التي تحكى قصة معايشتها للأسرة، أو معايشتها لأفكارها ، أو كشف مستواها المعرفى والنفسى على مدار الأحداث أو اتخاذها وسيلة لتصوير الأحياء الشعبية ، أما الشخصية المحورية - نسائياً - فقد تعلقت أساساً «بسينة» التى جمعت أفراد الأسرة وفرقتهم بعصاها السحرية ، وكأن الكاتب أبي إلا أن يصورها فتاة مصرية قادرة على التلاعب بالرجال بتلك البساطة التى استندت إليها ، حيث صوَّرها وكأنها المحور الأساسى الذي تدور حوله كل شخصيات الرواية « ولكن هذا المحور هو الذى دفع بقية الشخصيات إلى حالة الصراع العاطفى الذى يبلور صراعا آخر واقعيا ، وبدلا من الاعتمادعلي الحركة الدرامية فى الحوار اعتمد الحكيم على اللوحة السردية »(١٧) .

ويهمنا من هذه المقولة مسألة اللوحة السردية التى تخدم - بالدرجة الأولى - رؤى الأديب/ الخطيب وأفكاره ، وهو يستطيع من خلالها توظيف الشخصية والتحكم في حركتها ، تلك الحركة التي يوزعها بين أساليب تعرُّفها على العشاق ، وليمتد بها إلى رفضها إياهم واحداً بعد آخر ، وكأنه يهيئها لأن تجمعهم أولاً في شراك حبها الذى تأصَّل فى قلوبهم فى آن واحد ، ثم تعرض عنهم لتؤهلهم للاستعداد للمشاركة فى الثورة بنفس الشكل الجماعى . وربما كان هذا هو التمهيد الوحيد لهذه المشاركة . ولعل الاهتمام بالفكرة دون الشكل الذي تأخذه هو الذى دعا الحكيم إلى أن يعطى قصة « سنية » وعشاقها الثلاثة أبسط الأشكال الفنية : شكل الحدوتة »(١٨) .

وتتدرج حركة «سنية» علي المستوى العاطفى منذ تلاعبها بالفتى الصغير « محسن » ذلك الذى تردَّد مراراً على بيتها ، ومع هذا لم يفهم دخيلتها ، فما زال يرى فيها سراً غامضاً عليه ، وقد أحس لأول مرة شيئا غريبا نحوها ، ونحو «عبده » يوم ذهب هذا الأخير لإصلاح الأسلاك فقد لاحظ محسن بعض تصرفات من سنية لم ترقه (٢٠٩/١) وكان قبلها قد زار

أسرتها « المتحفظة إلى حد ما » مع عمته زنوبة حين نظرت إليه والدة سنية وتجهّم وجهها متسائلة عن مجئ رجل ، لتجيبها زنوبة بأنه ولد صغير (١/ ٩٠) .

فمن واقع علاقتها بهذا « الولد الصغير » يتصاعد خط الأحداث ، وتكثر المغامرات ، وينسى الكاتب طبيعة الأسرة المتحفظة ، ليتوقف عند صور تلاعب الفتاة بالرجال ، توظيفا لهذه العلاقة فيما يخدم خط الفكر لديه ، إذ لابد لأبطاله أن يلتفوا حول حب واحد يمثله صراحة بعد ذلك الحب الأكبر : حب مصر .

ومن هنا كان توزيع الصراعات بإمرة الكاتب نفسه ، فلابد أن يعيش محسن حالة من الذعر العاطفى من جراًء خوفه من كل العلاقات الأخرى التى رأها للرجال معها ، خاصة ما يراه من « مصطفى بك » ومن قدرات فتاته علي التلاعب به ومغازلة مصطفى فى آن واحد :

« وأخيرا تجرأ ومشى إليها فى سكون حتى حاذاها ، ونظر معها إلى حيث تنظر ، فإذا هو يرى «مصطفى بك» جالساً بالقهوة فى مكانه ، وقد رفع بصره هو الآخر بأعين باسمة ، فارتعد محسن وأحسّت « سنية » قربه ، فبغتت قليلا ، ثم استقامت ومدّت يدها إليه مسلمة مرحبة فى سرور وحماسة منادية إياه : يا أستاذى كعادتها ، ولاقته ملاقاة أنسته نفسه ، وكل شئ ، فاحمرَّ وجهه وصمت لايدرى ما يجيب » (١/٢٤٦).

وكما فعلت مع «عبده» و «مصطفى» كانت لها مواقفها مع سليم لتشهد الرواية تطورا سريعا متواليا من خلال شخصية الفتاة التى اهتم بها الكاتب اهتماما خاصا ، باعتبارها جامعة مفرّقة لبقية الشخصيات ، محركة لأحداث القصة إلى حيث تشاء، مما يجعلها مشوبة بحس مفتعل يصطنعه الكاتب على لسانها ، ، أو يطرحه من خلال سلوكها منذ صوّرها تدعو جيرانها لزيارتها واحداً بعد الآخر من خلال حجج مفتعلة ، وكأنما أرادت أن تجمعهم فى وحدة عاطفية حولها ، مما يلبي صوت الكاتب ، ويتنافى إلى مدى واضح مع طبيعة الواقع المصري والفتاة المصرية ، خاصة أن الحكيم قد صوّر الأسرة بأنها محافظة ، وحتي إذا لم يكن قد وصفها بذلك فإن ظروف الفترة ذاتها تحتم هذا الضرب من الحفاظ على التقاليد الشرقية التى لم تكن لتسمح ببروز ذلك التحرُّر فى علاقة المرأة بالرجل إلى الحد الذى تغض فيه الأسرة نظرها عن جيران يتوالى دخولهم البيت لمقابلة الفتاة بهذه البساطة غير المقبولة .

لقد أراد الحكيم لها أن تكون كذلك لتلبية مرماه البعيد منذ سيطرة عليه أسطورة

«إيزيس» وهى تجمع أوصال مصر الممزقة لتعيد إليها الحياة من جديد فى ثورة مصر ، وهذا هو خط التطور السريع الذي رسمه لشخصية «سنية» بصرف النظر عن حركة الواقع ، أو متطلب الفترة ، أو مقومات السلوك السائدة فى شكلها الطبيعى .

وتبدو «سنية » قادرة على صنع ما تريده بالأفراد فهى تدفع «مصطفى» إلى الاهتمام بعمله لعله يسهم فى إنجاح اقتصاد البلاد فى نفس الوقت الذى تدفع فيه بقية العشاق إلى الاستعداد للمشاركة فى الثورة المرتقبة والالتفاف حول الزعيم المنتظر .

على أن شخصية «سنية» كشخصية بشرية تعيش عالم الرواية لم يقدم المؤلف أى رؤية سياسية لها ، ومع هذا جعل لها الحكيم رأيا تقدميا فى الاقتصاد حين جعلها تسخر من «مصطفى » وتتهمه بأنه من الوارثين العاطلين[١٩] .

ذلك أن مستواها المعرفى لم يكن موضع انشغال الكاتب بها ، ولا هو موضع انشغال عشاقها ، كأنما قصد إلى التركيز علي المستوي العاطفى ، كاشفا بذلك عن قدراتها ومهاراتها فى تمكنها من جذبهم وطردهم فحسب ، وكأنما أراد تجاوز فردية الفتاة لترتقى إلى سمت قومي عام يجعل منها رمزا يحمله ما يشاء من فكر يدفع بها إلى تحريك الأحداث من واقع رؤيته أيضا .

الفلاح المصرى

بين الواقع ومنظور الكاتب/ الخطيب

وتُعد صورة الفلاح امتداداً للصورتَيْن السابقتَيْن (الأسرة/الفتاة) على مستوى رؤية الكاتب ، وتجاوز حدود الواقع إلى عالم جاهز مرسوم من خلال ذاكرته التى يخضع لها كل مقومات الأشياء .

فتحت لواء فكرته الكبرى (الكل فى واحد) تبرز توجهات الشخصية - شخصية الفلاح أيضا - بما يخدم فكرة الكاتب ، ويصدر عن طموحاته ، وينطلق من مفاهيمه المثالية ، فهو فلاَّح من طراز خاص يختلف عن مظهره ، وهو بمقياس الكاتب وتحت إلحاحه : « وارث حضارة عريقة فى قلبه وروحه كل تراثها ، ولكنه ينتظر الزعيم المعبود ليقوم بالمعجزات »[٢٠].

وهو بذلك يختلف - جوهريا - عن صورته لدى نفس الكاتب فى معاناته من قسوة حياة الريف ، ومعاناة الفلاح وتخلفه فى « يوميات نائب فى الأرياف » ، وحتى فى قصته القصيرة « نحو حياة أفضل » وكأنىِّ به هنا يتجاهل قسوة تلك الحياة ، ويتغافل عن بؤس الفلاح وحرمانه ، باعتباره كل هذا مجرد قشرة على السطح تخفى تحتها جوهرا عميقا وأصيلا ؛ وهو ما حرَّك على أساسه شخصية الفلاح ، وكأنما استكمل توظيفها إلى حيث يريد أيضا كخطيب ومصلح ، ومفكر حالم لامانع لديه من مفارقة الواقع خضوعا لعالم المثُل والحلم .

دعنا نتعرف عل تفسيره لبعض المواقف التى تدخَّل فيها قلمهُ وحلْمه ، وسيطرت عليها رؤاه وطموحاته ، وبرزت من خلالها أوهامه أحيانا منذ قوله : « ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة ، هو وحده الذى - على الرغم من رحب داره - لابد له أن ينام وامرأته وعياله وعجله وجحشه فى قاعة واحدة. (١/ ١٠).

وهو تصور جدُّ غريب خاصة إذا اعتددنا بدلالة الجملة الاعتراضية ، فكأن ثمة إصرارا لدى الفلاَّح على إيثار هذا النمط الغريب من الحياة ، ذلك أن الكاتب لم يشأ تجاوز الفكرة الدينية القديمة (الكل فى واحد) وبناء عليها شغلته الناحية الروحية التى استوقفته فى شخصية الفلاح ، متجاهلا إزاءها كل ملابسات الواقع وفقر الحياة الاقتصادية ، وطبيعة

التخلف والمعاناة وعنف الحياة تحت وطأة مثل هذه الظروف ، وإلا كان الفلاح المصري تحت إصرار الحكيم - بهذا الشكل - متخلفا عقليا بما لايتسق مع ميراثه الحضارى العريق الذى سجله من قبل ومن بعد .

وربما جاء الكاتب بالشخصية ليوظفها فى الدعاية لما يري هو قوله ، فإن لم ينطق الفلاح نفسه بما هو أهل له جلب له شخصية « الأفندى » الذى يتحدث عن أهل مصر ، وكأنه خطيب بارع يؤرخ لهم باعتبارهم شعبا عريقاً أصيلا عاش فى وادى النيل سبعة آلاف عام عرف الزراعة والفلاحة ، وعرف القرى والمزارع فى وقت كانت تعيش فيه أوربا حياة ملؤها التوحش» (٢/٩) .

ثم يطنب على لسان «الأفندي» فيطرح المزيد من مقولاته باعتبارنا « شعباً اجتماعياً بالفطرة ، والسبب أننا شعب زراعى منذ قديم الأزل فى زمن عاشت فيه شعوب أخرى حياة التوحش والصيد والانفراد حيث كانت كل أسرة تعيش فى مكان ... الاجتماع فى دمنا والحياة الاجتماعية طبيعة نشأت فنيا من أجيال » (٢/٩) .

فهى خطبة جيدة يديرها الكاتب على لسان الأفندى ليرسم من خلالها تاريخ مصر ، وليحكى قصة شعبها ،و وليصور لنا كل الجوانب المشرقة من حياة فلاحيها منذ فجر التاريخ ، ليظل يدور فى إطار خدمة فكرة الكاتب نفسه حول منطق « الوحدة » . وإن بدت وحدة يغلب عليها التعسُّف ؛ خاصة حين تمتد لدي الكاتب لتشمل كلَّ الأشياء بلا استثناء، حتى مع الفلاحين فى بيوتهم تأتى المشاهد - مصادفة - لتخدم نفس الفكرة ، ولم يسلم « محسن » من إشهاده مراراً على فكرة الكاتب حتى حين تنتابه الدهشة لما رآه من مشهد العجل الرضيع وبجواره طفل رضيع أيضا- لعله ابن أصحاب الدار - وهو يزاحم العجل ويدفعه عن ضرع البقرة ، والبقرة ساكنة هادئة لا تمنع هذا ولاذاك ، وكأنها لا تفضل أحدهما علي الآخر ، وكأنما العجل والطفل كلاهما ولداها ! ما أجمله منظر! وما أروع معناه ! (٢/ ٣٠)

يكاد الكاتب/ الخطيب هنا يصل إلى حد الاستحالة فى تخطيطه للمشاهد التى يرسمها ، حيث يسر بطله الصغير فى منطقة الهتاف بما يريده من وراء طرح فكرته (الكل فى واحد) ، وربما أحس الكاتب نفسه سخف الموقف الذي اصطعنه بهذا التعسُّف والافتعال ، فإذا به يتدخل بشكل مباشر ، وكأنه يخطب فى القوم « أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة ؟» (٢/٣٣).

ثم تزداد لديه حدة اللهجة الخطابية المباشرة حول ما أسماه بالاندماج فى الكون ، أى الاندماج فى الله : هو شعور ذلك الطفل وذلك العجل الرضيعَيْن !... هو شعورالملائكة ، وهو أيضا شعور ذلك الشعب العريق المصرى القديم (٣٣/٢) . .

ثم تزداد النبرة الخطابية لديه ارتفاعاً ، ويبنى الكاتب علي الحدث كل ما يريد طرحه من آراء وأفكار ، وإن تراءى لنا الحدث مستحيلا على الإطلاق ، فمع مزيد من فجاجة الموقف يزداد تدخله لتحليل موقف فلاحى مصر من حيواناتهم ، فهم - من وجهة نظره وحسب تصوره الجاهز - يحبون الحيوان بقلوبهم ،و ولا يأنفون العيش معه فى مسكن واحد، والنوم معه فى قاعة واحدة .. أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر مابرحت مصر ، وأنها ورثت على مر الأجيال - عاطفة الاتحاد دون أن تعلم .. ؟!

إنها الخطبة العصماء التى انبهر بها الكاتب من داخله ، فأخذته عزة الخطيب بإثم الكاتب ، فنسى عالمه الروائى ، وسقطت لديه الحدود الفاصلة بين الفن والمباشرة ، لا لشئ إلا لخدمة فكرته التى تجاهلت كل ملابسات ذلك الواقع الاقتصادى المرير الذى يدفع بالفلاح البائس للعيش مع حيواناته فى حجرة واحدة ، وإلا فهو فلاح أحمق يعانى من تخلف عقلى إن تصورناه من منطق (الكاتب / الخطيب) الذى سرعان ما تناقض مع نفسه تجاه نفس الموقف حين صور بكاء الفلاحين على جاموسة نفقت ، ليرى أهميتها بالنسبة للفلاح أكثر من عياله ألضرورة اقتصادية ، أم بسبب من الرغبة في التوحُّد المفتعل؟ (٣٤/٢) . وعلى هذا النسق وأشباهه تتوالى المشاهد ، وتوظَّف المواقف ، وتتوالى الأحداث إلى حيث يشاء الكاتب ، وإذا بصوت الخطيب يطلع علينا من وراء الحدث ، وإذا بمحسن يبدو شخصا مطيعا ينفذ كل التعليمات التى يبثها من خلاله الكاتب ، فحين يسمع أناشيد الفلاحين نجده يربط تواً بين هذه الأناشيد وبين فكرته الدينية المسيطرة على الرواية ، فهو يُنطق محسن بمقولاته هو : أتراهم يرتلون نشيد الصباح احتفالا بولادة الشمس ، كما كان يفعل أجدادهم فى الهياكل ؟ أم أنهم يرتلونه ابتهاجاً بالمحصول معبودهم اليوم الذى قدموا له قربانا من العمل والكد والجوع والبرد طول السنة ! نعم إنهم ضحوا بكل ما يستطيعون من أجل هذا المعبود (٣٨/٢).

فأى معجم هذا الذى يصدر عنه الكاتب إلاَّ أن يكون معجما خطابيا يحكى رؤيته ، ويسير في اتجاهات أهدافه ، ويكشف طبيعة مخططه من وراء الرواية ، وإلا فما علاقة أنشودة الفلاح بالمعبود والهياكل ، وولادة الشمس والقربان ، إلا أن يكون تجاهلا مكرَّرا لتلك

الضرورات الاقتصادية التى تدفع بالفلاح إلى مثل هذا « الغناء الجماعى » ، كما صنع غيره من البشر فى مثل تلك الظروف من شظف العيش ، وفقر الحياة ، ومحاولة التسلى عن آلامها بأنشودة جماعية ، بالضبط كما نرى فى الأرجوزة الجاهلية التى فسّرت لنا أولية الشعر من هذا المنطلق الجمعى الذى ردّده عمال البناء أو الزراع وهم يمتحون الماء على رأس بئر ، أو الرُّحَّل عبر ممرات الصحراء وشعابها الغامضة ، إنها قصة المعاناة ومحاولة التخفف منها بذلك الغناء الجماعى الذى ينجرف الكاتب إلى تصويره من حيث يريد وإلي حيث يريد أيضا .

ويبدو (الكاتب/الخطيب) وقد وجد ضالته فى مشاهد حياة الفلاح المصرى بصفة خاصة ، على نحو ما استوقفه من مشهد جنى المحصول الذى يراه معبودا آخر ، وحتى «براد الشاي » يراه من نفس المنظور المغاير لحقائق الواقع وأسلوب العيش فى عالم الفلاح المصري .

وهو يتجاوز افتعال الحدث إلى افتعال وجود شخصية تنطق خصيصا بمايري أن يقوله ، على نحو ما صوّره من خلال « راكب القطار » وحواره الطويل وخطبته الوطنية عن شعب مصر العريق ، وهنا يتجاوز الكاتب أيضا حواره المتكرر حول فكرة « الكل فى واحد » ليضيف اليها بُعداً آخر يبدو من خلاله خطيبا سياسياً يدافع عن وطنيته وبلاده ضد الأجنبى الذى أراد قهر حضارتها ومسخ شخصيتها ، وهو ماحدا به إلى رسم شخصية الأفندى من أجل إذاعة فكرته والدفاع عنها ، وإذا بكل الشخصيات تنبهر بصورة الفلاح بشكل متضاد مع ماصوّره فى «يوميات نائب في الأرياف» ، من وقوف على تخلف الفلاح وصور معاناته وجهله وفقره ومرضه ، وهو ما أداره على ألسنة شخصيات متباينة : منها النائب ومأمور المركز والقاضى والطبيب وغيرهم من رجال الإدارة فى الريف ، وإذا النائب نفسه (الحكيم) يبدو ساخطا على كل شئ حتى من القانون ومن الذين يطبقونه ، ومن الذين يطبق عليهم[٢١] .

وإذا بالفلاح المصرى الذي يذوب الحكيم شوقاً إلى روحانيته وتدهشه عبقرية توحده يبدو مصدراً أساسياً من مصادر شكواه وألمه ، وهو يضيق بالفلاحين ومشاكلهم ضيقه بشكواهم المتكررة وحياتهم البائسة ، فشتان بين البعد الروائي الواقعى فى اليوميات ، وبين ذلك البعد الرومانسى الحالم الذي وظفه فى خدمة شعارٍ نَقَله من « كتاب الموتى » .

وتتسع المسافة بين الواقع والحلم ، وتتباين الرؤى بين الممارسة والخيال ، لتظل فكرة المعبود صورة مختمرة فى ذاكرة الكاتب ، لايكاد يحيد عنها ، فهي لابد أن تحقق فى النهاية

كل مايستهدفه من فكرة وجود هذا المعبود « ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ،. وإذا أربعة عشر مليونا من الأنفس لاتفكر إلا فى شئ واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها ، والذى يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، وقد أخذ وسجن ونفى فى جزيرة وسط البحار (٢/٢٤٢) .

ثم تمتد لديه المباشرة عبر عدد من شخصياته بالإضافة إلي تدخله المباشر ، فلا مانع لديه من توظيف «محسن» ، أو الأفندى أو حتي الفرنسى ليطرح من خلاله تصوراته الفكرية فإذا به ينطق مسيو « فوكيه » بصوت الخطيب « إن هذا الشعب الذي تحسبه جاهلا ليعلم أشياء كثيرة لكنه يعلمها بقلبه لا بعقله ولايعلم ، هذا شعب قديم : جئ بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لايدرى ..!

على أن اختيار الكاتب لشخصية الأجنبى لا تصدر فقط عن مجرد اعتداده بثقافته الفرنسية ، أو دورها في تكوين تصوراته الفكرية[٢٢] بقدر ما قصد إلى مثل هذا الاختيار حين أراد توظيف الشخصية فى اصطناع مقارنة بين الفلاح المصري وبين حضارة الغرب ،فبدا - حسب رؤية الكاتب الحوار من خلال الأجنبى أوقع من غيره « إن قوة أوربا هى فى العقل ! تلك الآلة المحدودة التى يجب أن نملأها نحن بإرادتنا ، أما قوة مصر ففى القلب الذى لا قاع له (٢/ ٥٥) بل تتجاوز المسألة طبائع الأجناس إلى ما تنطق به من لغات « إن لغتنا نحن الأوربيين لغة المحسوسات ، إننا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التى كانت تجعل من هذا الشعب كله فرداً واحداً ، يستطيع أن يحمل على أكتافه الأحجار الهائلة عشرين عاما ، وهو باسم الثغر مبتهج الفؤاد راضٍ بالألم فى سبيل المعبود » ، فإذا الكاتب يدور فى فلك سابق مكرر لايكاد يحيد عنه لأنه لايريد ذلك ، وكل ما هنالك أنه يرمي إلى تأكيده من خلال شخصياته التى جاء مستواها المعرفى والنفسى على درجة من التوافق والاتساق مع منطوق الكاتب / الخطيب) ، وإذا الأثري الفرنسي يعلق على أغنية جماعية مخاطبا مستر (بلاك) بنفس تعليق الكاتب من قبل « أتسمع هذه الأصوات المجتمعة الخارجة من قلوب عدة .. إلا تخالها خارجة من قلب واحد ؛ إنى أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة فى هذا الكوخ المشترك (٢/ ٦١) .

« إن هؤلاء الفلاحين الذين يغنون من قلب واحد ، المتعددين الذين تجمعهم العاطفة

والإيمان فى واحد، مازالوا يعون بقلوبهم ، ولايعلمون تلك العبارة التي كان أجدادهم يندبون بها موتاهم في الجنائز (عندما يصير الزمن خلودا .. سنراك من جديد .. لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد) .

ثم يستمر في حواره مؤكدا نفس الفكرة :

أجل يامستر (بلاك) .. لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم ، إن القوة كامنة فيه ، ولاينقصه إلا شئ واحد .!

ما هو ؟

المعبود ! .. نعم ينقصه ذلك الرجل منه ، تتمثل فيه كل عواطفه وأمانيه ، ويكون له رمز الغاية ،، عند ذاك لاتعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس المستعذب والمستعد للتضحية إذا أتي بمعجزة أخري غير الأهرام (٢/٦٢-٦٣) . ولايقف الأمر عند تصوير الكاتب لطبيعة الشعب المصرى من خلال صورة الفلاح ، بل تمتد لديه نفس المباشرة لتمس حديثه حتى عن الطبيعة المصرية التى اشتد شغفه بها ، وإذا به يتناول تصويرها من خلال الأجنبى أيضا ؛ الأمر الذي أثار حوله جدلا نقديا انتهى إلى غير صالحه ، علي نحو ما عرضه إسماعيل أدهم فى قوله أنه - أى الحكيم - آثر إجلاء الطبيعة المصرية على لسان مفتش الرى الانجليزى وصديقه الفرنسي .... فجاءت بعيدة كل البعد فى دلالتها عن حقيقة الطبيعة المصرية ، ومع هذا وجد الحكيم من يتلقف آراءه فى هذا الصدد ، ويأخذها ليديرها لأغراضه السياسية ، ذلك هو أحمد حسين رئيس حزب مصر الفتاة [٢٣] .

ثم تمتد المؤاخذة للكاتب على طبيعة اختياره دون قناعة بما اصطنعه من التركيز على الأجانب « على لسان من يكون كلام مصر "؟ ألم يجد المؤلف مصريا واحدا يليق لأداء هذه الرسالة؟ .... وللمؤلف العذر فهو ربيب الثقافة الفرنسية المعتز بها .... كما تمتد المؤاخذة عند يحيى حقى ليدير حواره تعليقا علي تعلق الكاتب بمجد الفراعنة فى أكثر من صيغة تعجب واستفهام : ثم لا أفهم لماذا لاتحيا مصر إلا بطلسم الفراعنة !!!

إن مجد الفراعنة حلم جميل بقدر ما هو بعيد ، ولأجل أن يستحضر المؤلف روح هذا الوسيط يجب أن يكون لدى السامعين إجماع على فهمه ومحبته وطلبه ، فهل هذا متوفر فى مصر الآن ؟ [٢٤] .

صحيح أن إمكانية الدفاع عن الحكيم واردة فى أمر ثقافته الفرنسية دون اعتبارها أساسا لخلق شخصيات أجنبية فى فترة انتشر فيها الأجانب فى مصر ، ولكن الذى لايقبل دفاعا استغراقه فى تلك المباشرة والتقريرية التى اشتد بها شغفه ، فجاء سرده مليئا بالتعليقات التى تقتحم السياق فى غير قليل من العنف »[٢٥] .

هل كانت تلك التقريرية كشفًا عن مرحلة البدايات التى شهدت تأليف الحكيم لروايته ، فكانت ضمن مقدمات أعمال متعددة بعدها ؟ أم لأن موضوعها يحتمل مثل تلك الخطابية والتقريرية بحكم مافرضه علي نفسه من شعار وضعه فى صدر الرواية؟ ، أم بسبب من مصرية الكاتب ووطنيته فى جيل شهدت الخطابة لديه ازدهارا ، فامتد تأثيرها إلى كل الفنون حتى صار الشاعر خطيبا وكذلك أصبح حال الكاتب ؟ أم بسبب من كل هذه المبررات والملابسات معاً؟!

إن اختيار الكاتب لعالم الآثار الأجنبى يمثل بعدَيْن اثنين : أولهما ذلك الأجنبى الذى يعتد الكاتب بشهادته ، فكأنها إضافة إلى شهادة أبناء مصر عموما ، ثم اختيار الشق الثانى المعلق بوظيفته من حيث عمله فى الآثار ومعايشته لتاريخ مصر « وإلمامه بدور الإنسان المصرى فى مختلف مراحل الحضارة »[٢٦] .

ومن هنا يحسن التخفف من حدة الهجوم على الكاتب من هذه الزاوية ، ذلك أن حديث الافندي أو عالم الآثار سينتهى إلى نتيجة واحدة قوامها - على المستوى الفنى - حركة الكاتب نفسه بما يحكمها من عنصر التقريرية والمباشرة فحسب .

بل ربما كان للأجنبى - على اختلاف أجناسه وانتماءاته - وقع خاص في وجدان الحكيم سواء أمال إليه أم غير ذلك ، فإذا كان للثقافة الاجنبية أثرها فى تكوينه ، فقد كان للأجنبى - عموما - دور فى احتلال مصر ، ثم كان له ماله من مشاركة فى كشف أسرار آثارها ، كما كان لأجنبى آخر وجوده من منظور اقتصادى كما رأيناه فى حديثه حول شخصية مصطفى ، كما كان للأجنبية التركية ، أثرها حتى فى إطار أسرته من واقع المفارقات المحكية فى الرواية ، التى استوقفته بين الأم التركية ، والأب الفلاح الأصل ، وكان علي الحكيم أن يعايش هذا الضرب من الصراع العنصرى من خلال أسرته ، وكان له أن يستشعر ضروبا من الألم إزاء تلك الصراعات فى المحيط الأسرى الخاص ، ثم فى المحيط القومى العام ، ولعله رمز بأبيه الفلاح

إلى مصريته بدليل انحيازه إليه ودفاعه عنه فى اتجاه مضاد للاستقراطية الأجنبية التى برز معلم من معالمها من خلال أمه التركية ..

وهكذا عاش الحكيم موزّعا بين واقع يعيشه ويدرك أبعاده ، وبين رؤية مثالية حالمة تفسر المواقف والأشياء إلى حيث يريد ، فلم يجد الواقع لديه استجابة كافية بقدر ما وجدها موقفه من فكرته الرئيسية ببعدها الدينى الروحى الذى سيطرعلى كل مقومات الرواية ، واتخذ منه الكاتب مجال انطلاقه وتحركه عبر أحداثها وشخصياتها على السواء .

أثر الخطابية فى البناء الفنى للرواية

١ - مباشرة الأداء :

ولعل أبرز مناطق تلك المباشرة ذلك الاقتباس الذى يتصدر الرواية فى جزئها الأول من «كتاب الموتى» .. وكأن الكاتب قصد إلى التصريح لنفسه بهذه المباشرة ، مما يسهم - بالضرورة فى معمار الرواية من حيث توجهات الأحداث وتحريك الشخصيات ، وجاء الاقتباس في صدر جزئها الثاني مكملا لنفس الاتجاه الذي لم يشأ الكاتب أن يتجاوزه أو ينصرف عنه ، أو يتخفف منه « انهض يا أوزوريس .. أنا ولدك حوروس ، جئت أعيد إليك الحياة .. لم يزل لك قلبك الحقيقى، قلبك الماضى .. »

ومن واقع اقتباساته أحال الكتب روايته إلى نمط هندسى يتحكم فيه ، ويتمكن منه ، ويمسك بكل خيوطه ، فلا يكاد الزمام يفلت من بين يديه ، وإذا به يوجه التفسيرات والأحداث إلى حيث تتوجه الاقتباسات ، فإذا « بالكل في واحد » تدفعه إلى مزيد من التعسُّف - كما رأينا -فى تفسير الظواهر ، حتى تنتهي به إلى افتعال الأحداث واصطناع شخصيات لامبرر لها إلا أداء ذلك الدورالوظيفى كما خططه لها تماما .

وفى سبيل تحقيق دلالات الاقتباس الثانى رأينا من تفسيراته ما يدعم نفس الفكرة حول حقيقة مصر ، وجوهر الفلاح المصري بتاريخه القديم ، ليتبلور الحوار حول فكرة الرمز والمعبود ، وليأخذ العمق الريفى لديه بعدا خاصا يدعمه اختياره لعنوان روايته ربطا بفكرة الروح وعودتها ، وما يشير إليه من منطق الموت والخلود ، والبعث والبقاء ، مما حاول تطويعه لظروف العصر ، كشفا عن اطمئنانه إلى قدرة مصر بأبنائها على بعث الثورة من جديد ، والخلاص من سطوه المحتل الأجنبى ،فهي سجية مصرية أصيلة ، ذلك الموت الظاهر والمؤقت ، وما يخفيه من معالم الثورة الكامنة هى ثورة الباطن منذ آلاف السنين .

فإن أردنا تجميع خيوط المباشرة لديه تراءت لنا منها جوانب فى توصيفه للشخصية ، وإنطاقها بما يريد ، وتعليقه عليها ، وعلى سلوكياتها ، على نحو ما رأينا فى موقفه من أفراد الأسرة ومن الفلاح ، أو التعليل لتصرُّف الشخصية على نحو ماعرض له من تفسير لاشمئزاز محسن من ازدحام الأسرة فى غرفة واحدة ، وكذا ما تقدم به من تفسير لموقف

«عبده» ، أو تفسير موقف «محسن» من العجل الرضيع والطفل الرضيع ، أو ما اصطنعه من حديث الأفندى حول أهل مصر وفلاحيها ، فى لغة خطابية بارعة إشباعا للفكرة الكبري التي أخذ علي عاتقه عبء الدعوة إليها ، والانتصار لها، وقد يعمد إلى تكثيف المواقف ، وكأنما أراد أن يقسم على صدق ما يرمي إليه ويتوخاه من طرح فكرته ،فمرة يطرح الموقف من خلال تفسيره لمسلك محسن «إن الشعور بوحدة الكون لهو الشعور بالله ، لهذا كانت الملائكة والأطفال أقرب إلى الله من الرجل ، كل ذلك وإن جهله محسن بعقله الناشئ .. عقل طالب الكفاءة فإنه كان يدركه بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم .....

ثم يدعم الفكرة فى سياق التعليق بإسناد آخر : ألم يقل دستوفسكى أن الإنسان يعلم أشياء كثيرة بدون أن يعلم ...

ثم يزيدها دعما وتوكيدا بإدارة حوار آخر من خلال الكاتب مباشرة: أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية ، وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة.

ويزداد اجتهاده فى تفسير التاريخ بما يساير نفس الاتجاه فيمد الأمر إلى شهادة المصريين القدماء أنفسهم ، وأن رمزهم للإله بتمثال إنسان ونصفه حيوان ، أليس دليل إدراكهم أن الكون أن هو إلاّ اتحاد ؟

فكما أنهم جعلوا الإله على صورة الرجل فقد جعلوه أيضا علي صورة الحيوان والطير والحشرات.. أليس كل تلك المخلوقات من عمل الله؟

وهكذا تحوّل الكاتب - بلا مبالغة - إلى خطيب يخطط لمقولاته و يبرهن عليها ويدلل على مصداقيتها ليقنع جمهوره ،فغلبت على منطقه النزعة التفسيرية للظواهر بما يخدم فكرته من وراء الشخصية أو أفعالها ، وكأنه يخطب فى قرائه ، أو كأنه يلقنهم درسا مباشراً حول ذلك التوحد الروحى أو غيره .

« ومما لاشك فيه أن أحداث الرواية قد سارت فى حدود مقومات مزاج الكاتب الذاتية والقومية »[٢٧] .

وهو مما نجده مطروحا فى استمرار تدخله ، وقطع السبيل على قارئه من خلال تعليقاته وملاحظاته على المواقف والشخصيات ، وتركيزه على الطرح الفلسفى لكثير من قضاياه ورؤاه الفكرية .

ب - الخطابية ومواجهة الشخصية :

وغير خافٍ عبر الحوارات السابقة أن هذه الظاهرة بدت سيادية على مدار الرواية ، منذ جعل الكاتب من الأسرة « شعباً » دون أن يستوقفه في كل شخصية حدودها المعرفية أو خصوصية مواقفها النفسية بشكل دقيق ، فكل الشخصيات تتجه إلى حيث يريد لها ، وما كاد يتجاوز باستغلاله للشخصية تسجيل بعض الظواهر ، على نحو ماصنع مع شخصية « زنوبة » وحركة الأحياء الشعبية بالقاهرة ، مما لم يضف جديدا إلى الحدث الروائي ، وكذا ماأثاره من ذكريات محسن مع الأوسطى شخلع ، بما لم يقدم شيئا يذكر إلا مجرد قطع الحدث بأمور تافهة فاقدة الأهمية ، لتبقى الشخصيات فى مسارها النمطى المتقارب مطيعة لينة الجانب ، طبقا لما رسمه لها الكاتب أيضا ،فلا تكاد تشذ عنه ولاهى تميل إلاّ إليه، وإذا بتحرك الشخصيات وتطورها لا يتم بشكل إنساني معقول ، بقدر ما يبدو فيه من سطوة الرمزية التي تخدم الفكرة المسبقةفى ذهن الكاتب ، وكأن تحرك الشخصية لا يتم الا من أجل توصيل فكرة ، وحتى إذا تحركت الشخصيات برزت من بينها شخصية واحدة مسيطرة تدير حركتها بشكل جماعى على نحو ما صنعته « سنية » - كما عرضنا لذلك - بكل أفراد الأسرة من واقع محور عاطفى يخدم - بالدرجة الأولى - المحور الروحى الذي اتخذه الحكيم أساسا لكتابة الرواية « إننا لا نستطيع أن نرى فى عودة الروح شخصيات إنسانية من لحم ودم ، وإنما هى أدوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الأفكار »[٢٨] .

والحكم قاسٍ في إفقاد الشخصيات بعدها الإنساني بهذا الشكل المطلق ، وإن صحَّ فى تعبيره الأخير حول تحوُّلها إلى مجرد أدوات تجسد أفكارا للكاتب بدليل ذلك التوحد الذي راح يسيطر علي حركة الشخصيات ، ومحاولة إنطاقها بمنطقة الخاص لا بمنطق الشخصية ذاتها .

لقد شغله -أى الكاتب - أمرتاريخ مصر ، وخصوصية حضارتها العريقة فكان مدخله التاريخى دافعا وراء خطابيته ،لتظهر مصر الإنسانية فى حركة أفراده من ناحية ، ثم فى حركة أفكاره من ناحية أخرى، إنها تحكي قصة مصر كقضية وفلسفة ومصير وحضارة ، وحتى مشاعر الأبطال تتبلور فى نفس المساقات التي تنطق بها من أجل وحدة مصر والبحث عن الخلود والتوحُّد .

وهكذا بدت المباشرة والتقرير أصلا خطابيا مكرَّرا علي مدار الشخصية وحركة الحدث ، مما أحال العمل إلى ضرب من التصميم المسبق لتحركات الأبطال ، واستنزاف مشاعرهم

واستغلال تحركاتهم ، مع توظيف محكم للأحداث لا يعنيه منها الارتباط بالواقع ولا الصدور عنه ، بقدر ما يعنيه من أمر الترويج للفكرة السابقة التي صدر عنها ودار حولها ، وليكن «خلود مصر » و « الكل في واحد » وحركة « الشعب » و«عودة الروح» هو الأ ساس القائم وراء كل مقومات العمل الروائي من واقع رؤية الكاتب دون سواها .

جـ - الحدث ومنطق الخطيب :

وقد رأينا من حركة الأحداث وتطورها غلبه ذلك التتابع الآلى الذى يكاد يقربها من الحكايات الشعبية أو « الحواديت » ، بما فى تلك الآلية من افتعال واضح تحركه غرابة الموقف علي نحو ما يقع من « سنية » من خلال قدرتها على جمعهم وتفرقهم استعداداً للمشاركة فى الثورة .

فإن وصلنا معه إلى الثورة حركه منطقه الخاص حول استعداد المصريين دائما لأن يثوروا ، حتى وإن أصابتهم غفلةٌ ظاهرية فهى غفله مؤقتة ، وهم وقتئذ فى انتظار ظهور الزعيم الذى يلتفون حوله بلا تمهيد كافٍ ، إذ يظل التمهيد قائما فى ذاكرة الكاتب نفسه ، وفى مفهومه الذى ردده مرارا حول أصالة المصري ، واستعداده الدائم لأن يثور ويتمرد « إن الثورة عند الحكيم كما هى عند المفكر المثالى النظرة فكرة أولا ثم عمل ، والفكرة توحى بالعمل »(٢٩) .

فمن الواضح أن الكاتب قد أغفل دور الإعداد الفعلى للثورات ، أو التوقف عند مراحل التحضير السرى لها ،. لتبقي تلك السرية الساحرة ، قائمة باستمرار فى تهيؤ الروح المصرية لأن تثورفى أى وقت يظهر فيه الزعيم ، فظهور البطل الفرد أساس فى حركة الأمة ، وتجميع أبنائها من حوله ، ولم يعبأ الكاتب كثيرا بتجاوزاته فى تناول الأحداث ورصدها وتفسيرها ، فإن دخلها -أحيانا- عنصر المفاجأة والمصادفة لعب دوراً فى توجيه الحدث لم يشغل به ، بل سار على طريقته إلى حيث يريد من الأحداث وحركة الشخصيات على السواء .

فبناء الرواية يحكى قصة صراع الكاتب فى فترة هامة من فترات الكتابة الفنية والتأصيل لهذا الفن ،. ويكفى ما ورد فيها من صيغ حوارية جيدة بين الفصحى والعامية بما يتواءم مع مواقع الشخصيات ، وإن طبعت بطابع الكلفة الظاهرة فى بعض الأحيان تحت وطأة آراء الكاتب ونغمه الخطابى ، وربما بقى للرواية تاريخها كما بقى لها ماصورته من جوانب الحياة المصرية فى بعض أحياء القاهرة وفى الريف المصرى ، وإن ظلت ممزوجة بالفكرة الكبرى

المستمدة من التاريخ ، وهى التى غلّبها الكاتب على كل ماعداها .

لقد وقف الكاتب بين الواقع والمثال ، فاشتد ميله إلى التاريخ والمثال ، وشغله أمرالأسطورة القديمة ، فبلور حولها فكرته ، واتخذها أساسا لبناء الرواية لم يكد يحيد عنه ، فدخل إلى عمله مسلحاً بفكر سابق مما أثّر -بدوره- على طبيعة صلاته بالواقع ، فتجاوز منطلق الإحساس العميق به ، منذ بدا أكثر قربا إلى تأملاته المثالية التي وظّف لها كل ما استطاع من مقومات الفن في بناء الرواية والإبانة عن جوهر الرؤية .

ملاحق

١ - من نصوص الشعر

٢ - من نص الرواية

حادثة دنشواى

أيُّهـا القـائمُـونَ بالأمـر فـينا ... هَلْ نَسِـيتُمْ وَلاَءَنا والودادا ؟!
خَفِّضُوا جَيْشَكُمْ ونَامُوا هَنِيئا ... وابتَغُـوا صَيْدَكُمْ وجُوبُوا البِلادا
وإذا أعْـوزَتْكُمُ ذاتُ طَوْقٍ ... بين تلكَ الرُّبَا فصِيدُوا العِبادا
إنّمـا نَحْنُ والحَمـامُ سَـواءٌ ... لَم تُغَـادرْ أطْواقُنا الأجْيـادا
لا تَظُنُّوا بنا العُقـوقَ ، ولكنْ ... أرْشِدُونا إذا ضَلَلْنا الرَّشـادا
لا تُقِيدُوا منْ أمّةٍ بقَتيلٍ ... صادَت الشمسُ نَفْسَهُ حينَ صَادا
جـاءَ جهَالُنا بأمْرٍ ، وجئْتُمْ ... ضِعْفَ ضِعْفَيْه قَسْوَةً وآشتدادا
أحْسنُوا القَتْلَ إن ضَنَنْتُمْ بعَفْوٍ ... أقِصَاصاً أردْتُمْ أمْ كيَاداً ؟
أحْسنُوا القَتْلَ إن ضَنَنْتُمْ بعَفْوٍ ... أنُفُوساً أصَبْتُمُ أمْ جَماداً ؟
لَيْتَ شِعْرى أتلكَ (مَحْكَمَةُ التَّفْـ ... تيش) عادَتْ أمْ عَهْدُ (نيرُونَ) عادا؟
كيف يَحْلُو منَ القَويِّ التَّشَفِّى ... مِنْ ضَعِيفٍ ألْقَى إليه القِيادا؟
إنّهـا مُثْلَةٌ تشُفُّ عن الغَيْـ ... ـظِ ولَسْنا لغَيْظِكُمْ أنْدادا
أكرمُونا بأرضنا حيثُ كنتم ... إنَّمـا يكرمُ الجوادُ الجوادا
إنّ عشرين حجةً بعد خمس ... علمتنا السكونَ مهما تمادى
أمةُ النِّيلِ أكبرَتْ أن تُعادى ... مَنْ رماها وأشفقت أن تُعادَى
ليس فيها إلاّ كلامٌ ، وإلاّ ... حَسْرَةٌ بعد حسرة تتهادى
أيُّهاَ المُدَّعِى العُموميُّ مهلا ... بعض هذا فقد بلغتَ المُرادا
قد ضمناً لك القضاءَ بمصـ ... ـر وضمنّا لنجلك الإسعادا
فإذا ما جلستَ للحُكم فاذكُـ ... ـرْ عهد (مصر) فقد شَفَيْتَ الفؤادا
لاجرى النيل فى نواحيكِ يا (مصـ ... ـرُ) ولاجادك الحيا حيثُ جادا
أنت أنْبَتَّ ذلك النّبْتَ يا (مصـ ... ـر) فأضحى عليك شوكاً قتادا
أنت أنبت ناعقا قام بالأمـ ... ـس فأدْمىَ القلوب والأكبادا
ايه يامدره القضاء ! ويامَنْ ... ساد فى غفلة الزمان وشاداً
أنتَ جلادُنا ، فلا تنس أنا ... قد لبسنا على يدَيْك الحداداً

استقبال (اللورد) كرومر عند عودته من مصيفه

بعد حادثة دنشواى

(قصرَ الدُّبارة) هل أتاك حديثنا ؟ ... فالشرقُ ربع لهُ وضجَّ المَغرِبُ

أهلا بساكنك الكريم ومرحبا ... بعد التحية إننى أتعتب

نقلت لنا الأسلاك عنك رسالة ... باتت لها أحشاؤنا تتلهّبُ

ماذا أقول وأنت أصدقُ ناقل ... عنّا ولكن السياسةَ تكذبُ

علمتَنا مَعْنَى الحياة فمَا لَنا ... لانشرئب لَها ومالَك تغضبُ

أنَقمْتَ منّا أن نُحِسَّ ؟ وإنما ... هذا الذى تدعو إليه وتندُب

أنتِ الذي يُعْزَى إليه صلاحُنا ... فيما تقرِّرُه لدَيْك وتكتب

إن ضاق صدرُ النيل عمّا هَالَهُ ... يوم الحَمام فإنَّ صدرَك أرحبُ

أوَ كُلَّما باح الحزيْن بأنَّةٍ ... أمسَتْ إلى مَعْنَى التعصب تُنْسَب

رفقا عميد الدولتَيْن بأمة ... ضاق الرجاءُ بها وضاق المذهب

رفقا عميد الدولتين بأمة ... ليست بغير ولائها تتعذَّب

إن أرهقوا صيَّادكم فلعلهم ... للقوت لا للمسلمين تعصَّبُوا

ولربما ضن الفقير بقوته ... وسخا بمهجته على من يَغْصِبُ

فى (دنشواىَ) وأنت عنّا غائبُ ... لَعِبَ القضاءُ بنا وعزَّ المهرب

حَسِبُوا النفوسَ من الحَمام بديلةً ... فتسابقوا فى صيدهن وصوَّبوا

نُكِبواُ وأقفرت المنازل بعدهم ... لو كنتَ حاضرَ أمرهم لم يُنْكَبوا

خَلَّيْتَهم والقاسطون بمَرْصَدٍ ... وسياطُهُم وحبالُهم تَتَأهَّبُ

جُلدوا ولو منَّيْتَهم لتعلَّقُوا ... بحبال من شُنِقواُ ولم يتَهيَّبوا

شُنقوا ولو مُنحوا الخِيار لأهلوا ... بلظىً سياطَ الجالدين ورحبوا

يتحاسدون على الممات ، وكأسُه ... بين الشفاه وطعمه لايَعْذُب

موتان : هذا عاجل مُتَنَمِّرُ ... يرنو ، وهذا آجل يتَرقَّبُ

والمُسْتَشار مُكَاثِرُ برجاله ... ومُعاجزُ ومُناجزُ ومُحَزِّبُ

يختالُ فى أنحائها متبسِّما ... والدمع حول ركابه يتصبب

طاحُوا بأربعةٍ فأرْدَواْ خامِسا ... هو خير ما يرجو العميدُ ويَطْلُب

حُبٌّ يحــاولُ غــرْسَــهُ فى أَنْفُسٍ ... يُجْنَى بِمَغْـرِسِــهـا الثناءُ الطَّيِّب
كُن كـيفَ شئْتَ ، ولاتَكلْ أرواحَنا ... للمسـتـشـار ، فـإن عدلَكُ أخْصَبُ
وأفضْ على (بُنْدِ) إذا ولِىَ القَضـا ... رِفـقـا ، يَهَشُّ له القـضـاء ويَطْرَبُ
قـد كـان حـولك من رجـالك نُخبـة ... سـاسُـوا الأمـور فَـدَرَّبُوا وتَدَرَّبُوا
أقـصـيْتَـهُم عنا ، وجـئتَ بفـتـيـة ... طاش الشـبـابُ بهم وطار المنصب
فـاجـعلْ شـعـارَك رحـمـةً ومـودة ... إن الـقـلـوب مـع المـودة تُـكْـسَـبُ
وإذا سُـئلْتَ عن الكنانة قُلْ لهم ... هى أُمَّـةُ تلهــو وشـــعبٌ يلعب
واسـتَبْقِ غَـفْلَتـهـا ، ونَمْ عنها تَنَمْ ... فـالناسُ - أمثـالُ الحـوادثِ - قُلَّبُ

في الحث على معاضدة مشروع الجامعة

حيَّاكُمُ الله أحيُوا العلم والأدبا ... إن تنشروا العلم ينشرْ فيكُم العرَبَا
ولاحياةَ لكم إلا بجامعة ... تكونُ أماً لطلاب العُلا وأباً
تَبْني الرجالَ وتبني كلَّ شاهقة ... من المعالي وتبني العز والغَلبا
ضعوا القلوب أساسا لا أقولُ لكم ... ضعُوا النُّضار فإني أصغرُ الذهبا
وابنُوا بأكبادكم سُوراً لها ودعُوا ... قيلَ العدو فإنيَّ أعرفُ السَّبَبَا
لا تقنطوا إن قرأتم ما يُزَوِّقُه ... ذاك العميد ويرميكُمْ به غَضَبا
وراقبوا يومَ لاتُغْنى حصائدُه ... فكل حيٍّ سيُجْزَى بالذي اكتسبا
بَنَى على الإفك أبراجاً مُشَيَّدةً ... فابنوا على الحق بُرْجاً ينطحُ الشُّهبا
وجاوبوه بفعل لا يقوِّضُه ... قَولُ المُفَنِّد أنىَّ قال أو خطبا
لاتهجعوا إنهم لن يهجعوا أبدا ... وطالبوهم ولكن أجملوا الطَّلبا
هل جاءكم نبأ القوم الألي درجوا ... وخلفوا للورى من ذكرهم عَجَبا
عزَّت (بقُرْطاجةَ) الأمراسُ فارتُهِنَتْ ... فيها السفينُ وأمسى حبلُها اضطربا
والحرب في لهب ، والقوم في حَرَب ... قَدْ مَدَّ نقعُ المنايا فوقهم طُنبا
وَدُّوا بها وجواريهم مُعَطَّلة ... لو أن أهْدَابهَمُ كانت لها سببا
هنالك الغيدُ جادت بالذى بخلَتْ ... به دَلالاً فقامت بالَّذى وجَبا
جَزَّتْ غدائرَ شَعْر سَرَّحَتْ سُفُناً ... واستنقذَتْ وطنًا واسترجعَتْ نشَبا
رأت حُلاها على الأوطان فابتهجت ... ولَمْ تَحَسَّر علي الحَلْى الذي ذهبا
وزادها ذاك حُسْناً وهى عاطلةٌ ... تُزْهَي على من مَشى للحَرْب أو ركبا
و (برثران) الذى حاك الإباءُ له ... ثوبا من الفخر أبلي الدهر والحقبا
أقام في الأسر حينا ثم قيل له ... ألم يئن أن تُفَدَّى المجدَ والحسَبا ؟
قُل واحتكمْ أنت مختارٌ ، فقال لهُم: ... إنا رجال نُهين المالَ والنَّشَبا
خذوا القناطير من تِبْرٍ مقنطرَةً ... يخورُ خازنُكم في عدِّها تَعَبا
قالوا : حكمتَ بما لا تستطيعُ له ... حملاً نَكاد نرى ما قلتَه لَعبا
فقال : والله ما في الحي غازلة ... من الحسان ترى في فِديتي نَصَبا

لو أنهم كلفوها بيع مغزلها ... لاَ تَرَتْني وضحَّتْ قُوتها رَغَبا
هذا هو الأثر الباقى فلا تقفوا ... عند الكلام إذا حاولتُمُ أربا
ودُونَكُمْ مَثَلاً أوشكْتُ أضربه ... فيكُمْ وفى مصر إنْ صِدْقاً وإن كذبا
سمِعْتُ أن امرأً .قد كان يألفه ... كَلْبٌ فعاشا على الإخلاص واصطحبا
فمَرَّ يوماً به والجوع ينهبُه ... نهبا فلم يبق إلا الجلد والعَصبا
فظلَّ يبكى عليه حين أبصره ... يزول ضَعْفاً ويقضى نحبَهْ سغبا
يبكى عليه وفى يُمْنَاهُ أرغِفَةٌ ... لو شامَها جائعٌ من فَرْسَخ وَثَبَا
فقال قومٌ وقد رقَواْ لذى ألم ... يَبكى ، وذى ألَم يستقبلُ العطَبا
ما خطبِ ذا الكلب ؟ قال: الجوع يخطِفهُ ... منى ويُنْشِبُ فيه النأب مغتصبا
قالوا وقد أبصروا الرغفان زاهيةً ... هذا الدواء فهل عالجْتَهُ فأبَى؟
أجابَهُم ودواعى الشُّحَّ قَدْ ضربَتْ ... بين الصديقَيْن من فرط القليَ حُجبا
لذلك الحدُّ لم تبلغ مودتُّنا ... أمَا كفى أن يَرَانى اليوم منتحبا
هذى دُموعى علي الخدَّيْن جارية ... حُزْناً وهذا فؤادى يرتعى لهبا
أقسمت بالله إن كانت مودتنا ... كصاحب الكلب ساء الأمر مُنقلبا
أعِيذُكم أن تكونوا مثلَهُ فنرَى ... منكم بكاءً ولا نُلْفى لكُم دَأبَا
إنَ تقرضوا الله فى أوطانكم فلكم ... أجرُ المجاهد ، طُوبى لِلذى اكتَتَبا

في الحث على معاضدة مشروع الجامعة

إنْ كنتُم تبـدلونَ المالَ عن رَهَبٍ — فنحنُ ندعوكُم للبـذل عن رَغَب
ذر الكتاتيبَ مُنشيها بلا عَدَد — ذَرَّ الرَّماد بعَيْن الحاذق الأرب
فأنشأوا ألْفَ كُتَّابٍ وقد عَلِموا — أن المصابيح لا تُغنى عن الشهب
هَبُوا الأجيرَ أو الحرَاث قد بلغا — حدَّ القراءة فى صُحُفٍ وفى كتُب
مَن المُداوى إذا ما علَّةٌ عَرَضَتْ؟ — مَن المدافع عن عرض وعن نَشَب ؟
ومن يروضُ مياه النيل إن جمَحَتْ — وأنذرت مصرَ بالويلات والحَرَب ؟
ومن يُوكِّلُ بالقسطاس بينكُم؟ — حتى يرى الحق ذَا حَولٌ وذا غلب
ومَنْ يُطلُّ على الأفلاك يرصدها — بين المناطق عن بُعد وعن كثب؟
يَبِيتُ يُنْبِئنا عمَّا تَنُمُّ به — سرائُر الغيب عن شَفَّافَة الحُجُب
ومن يبزُّ أديم الأرض ما ركَزْت — فيها الطبيعة من بِدْعٍ ومن عَجَب
يظل يُنشد من ذرأتها نبأ — ضنَّتْ به الأرض فى ماضٍ من الحِقب
ومن يُميط ستارَ الجهل إن طُمست — مَعالمُ القصد بين الشك والريب؟
فمَا لكم أيها الأقوام جامعةٌ — إلابجامعةٍ موصولة السبب
قد قام (سعد) بها حيناً وأسْلَمها — إلى (أمين) فلم يُحْجِمْ ولم يَهَبِ
فعاونوه يُعَاونكم علي عَمَل — فيه الفخار وماترجُون من أرَب
وبيِّنوا لرجال الغَرْب أنَّكُم — إذا طلبتم بلغتم غاية الطلب
لا تَلْجَأُوا فى العُلا إلاَّ إلى هِمَم — وثَّابةٍ لاتُبالى همةَ النُّوَب
فإنَّ تأميلكُم فى غيركم وَهَنٌ — فى النفس يُرْخى عنان السعى والدأب
إن قام مِنَّا مُنادٍ قال قائلهم — لا تَصْخَبوا فهلاكُ الشعب فى الصخب
أو نابنَا حادثٌ نرجو إزالته — قال استَكينوا وخَلُّوا سَوْرة الغضب
فَمَا سَمَونا إلى نَجْد نُحاوله — إلاَّ هَبطْنَا إلى غَوْر من العَطَب
يامصرَ هَلْ بعد هذا اليأس مُتَّسع — يجرى الرَّجاءُ به فى كل مُضْطَرِبَ؟
لانحن موتى ولا الأحياء تشبهنا — كأننا فيك لم نشهد ولم نغب
نبكى علي بلد سال النضار به — للوافدين وأهلوه علي سغب
متى نراه وقد باتت خزائنه — كنزا من العلم لاكنزا من الذهب
هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا — بالمال إناً اكتتبنا فيه بالأدب

في رثاء مصطفى كامل باشا

أياَ قبرُ ! هذا الضيف آمال أمة — فكبِّر وهلِّل والق ضيفك جاثيا
عزيزٌ علينا أن نرى فيك (مصطفى) — شهيدَ العُلا في زهرة العمر ذاويا
أيا قبر لو أنَّا فقدناه وحده — لكان التأسي من جوى الحزن شافيا
ولكن فقدنا كل شئ بفقده — وهيهات أن يأتي به الدهر ثانيا
فياسائلي أين المروءة والوفا — وأين الحجا والرأي ؟ ويحك هاهيا
هنيئا لهم فيأمنوا كل صائح — فقد أسكت الصوت الذي كان عاليا
ومات الذي أحيا الشعور وساقه — إلى المجد فاستحيا النفوس البواليا
مدحتك لماً كنت حيا فلم أجُد — وإني أجيد اليوم فيك المراثيا
عليك ، وإلا ما لذا الحزن شاملاً — وفيك ، وإلا مالذا الشعب باكيا ؟
يموت المداوي للنفوس ولايرى — لما فيه من داء النفوس مداويا
وكنَّا نياماً حينما كنتَ ساهداً — فأسهدتنا حزنا وأمسيت غافيا
شهيد العُلا ، لازال صوتك بيننا — يرنُّ كما قد كان بالأمس داويا
يهيب بنا : هذا بناءٌ أقمتُهُ — فلا تهدموا بالله ماكنت بانيا
يَصيح بنا : لا تُشعروا الناس أنني — قضيت وأن الحي قد بات خاليا
يناشدنا بالله ألاَّ تفرقوا — وكونوا رجالاً لا تَسُرُّوا الأعاديا
فَرُوحِيَ من هذا المَقام مُطلَّةٌ — تُشارفكم عني وإن كنتُ باليا
فلا تَحْزَنوها بالخلاف فإنني — أخاف عليكم في الخلاف الدواهيا
أجل ، أيها الداعي إلى الخير إننا — على العهد مادُمْنا فَنَمْ أنتَ هانيا
بناؤك محفوظ ، وطيفُكَ ماثلُ — وصَوْتُك مسموعٌ وإن كنتَ نائيا
عهدناك لاتَبْكي وتُنكر أن يُرَى — أخو البأس في بعض المواطن باكيا
فرخصٌ لنا اليوم البكاءَ ،وفي غدٍ — ترانا كما تَهْوَى جبالاً رواسيا
فيانيلُ إن لم تجْرِ بعد وفاته — دماً أحمراً لاكنت يانيل جاريا
ويا (مصر) إن لم تحفظي ذكْرَ عهده — إلى الحشر لازال انحلالُك باقيا
ويأهل (مصرٍ) إن جهلتم مُصابكم — ثِقُوا أن نجم السعد قد غار هاويا
ثلاثون عاماً ، بل ثلاثون دُرَّةً — بجيد الليالي ساطعاتٍ زواهيا
ستشهدُ في التاريخ أنك لم تكن — فتىً مفرداً بل كنت جيشا مغازيا

٢ - من نصوص الرواية

وإن الشعور بوحدة الكون لهو الشعور بالله ، لهذا كانت الملائكة والأطفال أقرب إلى الله من الرجل ! ... كل ذلك وإن جهله « محسن » بعقله الناشئ ... عقل طالب الكفاءة ... فإنه يدركه بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم !...

ألم يقل « دستوفسكى » إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة بدون أن يعلم ؟...

غير أن « محسن » استطاع أن يدرك بعقلة شيئاً واحداً والفضل فيه لدرس التاريخ المصرى القديم : ذكره هذاالمنظر فجأة دون أن تكون هناك مناسبة قوية بماطالعه عن عبادة قدماء المصريين للحيوانات ، أوعلي الأقل لرمزهم للإله الواحد برموز من الحيوانات المختلفة !

لماذا ؟

لم يستطع «محسن» علم السبب على التحقيق ... وهنا أيضا أدرك بشعوره إدراكا مبهماً ما ترجمه عقليا :

أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة ؟ .. وأن رمزهم للإله بتمثال نصفه إنسان ونصفه حيوان ، أليس لدليل إدراكهم أن الكون إن هو إلا اتحاد ؟ ... إنهم لم يزدروا الحيوان كما أن هذا الطفل لم يزدر العجل ! .... فكما أنهم جعلوا الإله على صورة الرجل ؛ فقد جعلوه أيضا علي صورة الحيوان والطير والحشرات ... أليست كل تلك المخلوقات من عمل الله ؟... أو ليس كل فعل ينم عن فاعله وكل صناعة هى صورة لصانعها ! ...فلم لا يكون الحيوان أيضا صورة للخالق أو إحدى صور الخالق كما أن الرجل كذلك ؟! ...

الشعور بالاندماج فى الكون ، أى بالاندماج فى الله : هو شعور ذلك الطفل وذلك العجل الرضيعَيْن ! ... هو شعور الملائكة وهو أيضا شعورذلك الشعب العريق المصرى القديم!..

لكن أليس فلاحو مصر الآن يمجدون الحيوان بقلوبهم ولا يأنفون العيش معه فى مسكن واحد، والنوم معه فى قاعة واحدة ؟....

أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر مابرحت مصر ؟ ... وأنها ورثت - على مر

الأجيال - عاطفة الاتحاد بدون أن تعلم ... ؟

- إلى أين ... ألا يؤثر فيك هذا النسيم الرقيق يامستر «بلاك» ؟ .. فالتفت إليه الإنجليزي ،ثم التفت إلى النافذة ،. كأنما يبحث عن هذا النسيم يريد أن يراه بعينه ، وكان الفلاحون عندئذ قد بدءوا ينهضون زرافات ووحدانا ؛ كل يحمل فأسه أو منجله ؛ كي يستأنفوا أعمالهم بالحقول ! ...

فقال الإنجليزى » لرفيقه :

- لا أري إلا أسرابا من ذوي الجلاليب الزرقاء ! ...

فنظر الفرنسي إلى الفلاحين ،ثم قال متعجبا :

- ما أجمل ذوقهم ! ... لون لباسهم كلون سمائهم ! ...

فارتسمت علي فم الإنجليزي ابتسامة تهكم ، وقال :

- إنك تبالغ إذ تحسب لهؤلاء الجهلاء ذوقا ! ...

- فأجاب الأثرى « الفرنسى » بإيمان وقوة :

- جهلاء ! ... إن هؤلاء الجهلاء يا «مستر بلاك » أعلم منا ! ...

فضحك « الانجليزى » وقال أيضا فى تهكم :

- لأنهم ينامون مع البهائم فى حجرة واحدة !...

فأجاب الفرنسي بجد :

- نعم .. وبالأخص ؛ لأنهم ينامون مع البهائم في قاعة واحدة .

فالتفت إليه مستر بلاك محدقا مبتسما :

- إنها نكتة ظريفة يا « مسيو فوكيه » ! ....

فأجاب « الفرنسى » :

- بل حقيقة تجهلها أوربا للأسف .. نعم ... إن هذا الشعب الذي تحسبه جاهلا ليعلم أشياء كثيرة ، لكنه يعلمها بقلبه لا بعقله ! .... إن الحكمة العليا فى دمه ولا يعلم ! ...

والقوة فى نفسه ولا يعلم ! ... هذا شعب قديم : جئ بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة ، من تجاريب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لايدرى ! ...

نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب ، فتسعفه وهو لايعلم من أين جاءته ، هذا مايفسر لنا - نحن الأوربيين - تلك اللحظات من التاريخ ، التي تري فيها مصر تطفر طفرة مدهشة فى قليل من الوقت ! ... وتأتي بعمل عجاب فى طرفة عين ! ...

كيف تستطيع ذلك إن لم تكن هي تجاريب الماضى الراسبة ، قد صارت فى نفسها مصير الغريزة ، تدفعها إلى الصواب ، وتسعفها فى الأوقات الحرجة وهي لاتدري ! ...

- لاتظن يامستر «بلاك» أن هذه الآلاف من السنين ، التى هى ماضي « مصر » قد انطوت كالحلم ولم تترك أثرا فى هؤلاء الأحفاد .... أين إذن قانون الوراثة الذي يصدق حتى علي الجماد ؟ ... ولئن كانت الأرض والجبال إن هى إلا وراثة طبقة عن طبقة ، فلماذا لا يكون ذلك فى الشعوب القديمة التي لم تتحرك من أرضها ، ولم يتغير شئ من جوها أو طبيعتها ! ...

نعم ... إن أوربا سبقت مصر اليوم ، ولكن بماذا ؟ ... بذلك العلم المكتسب فقط ،الذى كانت تعتبره الشعوب القديمة عرضا لا جوهرا ودلالة سطحية علي كنز دفين ، لا أنه هو فى ذاته كل شئ ! ...

إن كل ما فعلناه - نحن الأوربيين الحديثى النشأة - أن سرقنا من تلك الشعوب القديمة هذا الرمز السطحى ، دون الكنز الدفين لذلك جئ بأوربى وافتح قلبه تجده خاليا خاوياً ! ..

الأوربي إنما يعيش بما يلقن ويعلم فى صغره وحياته ؛ لأنه ليس له تراث ولا ماض يسعفه بغير أن يعلم ! ...

احرم الأوربى من المدرسة يصبح أجهل من الجهل ! ... قوة أوربا الوحيدة هى فى العقل ! ... تلك الآلة المحدودة التى يجب أن نملأها نحن بإراداتنا .. أما قوة مصر ففى اللب الذي لا قاع له ....

ولهذا كان المصريون القدماء لايملكون فى لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب ... العقل والقلب عندهم كان يعبر عنهما بكلمة واحدة هى : القلب ! ...

وسكت « الأثري الفرنسى » برهة ، ونظر إلى وجه « المستر بلاك» ، ليتعرف أثر ماقال فيه ، فوجد ملامح جامدة ، و،شفتين تنفرجان عن ريبة وشك ! ...

فاستطرد « الفرنسي » يقول :

- نعم يا « مستر بلاك » ! ... هؤلاء الفلاحون لهم ذوق ... وذوق جميل ! ... وهم لو سألتهم عن كلمة ذوق لجهلوا معناها ... أما نحن فنعرف جيدا معنى كلمة « ذوق » ، ولكن ثق أن فينا عددا كبيرا ليس له ذوق ! ... نعم ... هذا هو الفرق الوحيد بيننا وبينهم ، إنهم لايعلمون ماعندهم من كنوز ! ...

عندئذ همَّ «الانجليزى» بالنهوض ، وهو يقول متهكما :

- إنكم معشر الفرنسيين تضحون بالحقائق فى سبيل الكلام ! ...

فأجلسه « مسيو فوكيه » بيده ، وقال محتداً :

- الحقائق ؟ ... الحقائق معي «يامستر بلاك » ! ... إنك تعرض بضعف هذا الشعب الآن ... أليس كذلك ؟...

- وأيضا أخلاق أهله لاتعجبنى !

-أخلاق أهله ؟

- نعم ! ...

- ثق يامستر بلاك أن الفاسد من هذه الأخلاق ليس من مصر ، بل أدخلته عليها أمم أخرى كالبدو أو الأتراك مثلا ، ومع ذلك فلا يؤثر هذا فى الجوهر الموجود دائما ! ...

- قل لي ماهو هذا الجوهر ؟ ...

- إنك ترتاب فى قولى ! ... ولكن أكتفى بأن أقول لك احترس ! ... احترسوا من هذا الشعب ، فهو يخفى قوة نفسية هائلة ! ...

فالتفت إليه « مستر بلاك » جادا لحظة ، ثم عاد فابتسم ابتسامته المتهكمة ، وقال :

- يخفيها أين يا « مسيو فوكيه » ؟...

فأجاب الأثرى الفرنسى بهدوء واقتناع :

في البئر العميق التي خرجت منها تلك الأهرامات الثلاثة ؟! ...

فقال الإنجليزي » فى فتور :

- الأهرامات ... ؟

فأجاب العالم الفرنسى للفور :

- نعم ... الأهرامات ... التى قصدها شامبليون بقوله :

« لا أستطيع أن أصفها ، إذ أن هناك شيئا من اثنين : إما أن كلامى لن يعبر عن جزء من ألف مما يجب أن أقول ، وإما أنى لو أردت رسم أبهت صورة للحقيقة لعدنى الناس مغرقا فى الحماسة أو مجنونا ، ولكى أقول شيئا : أولئك القوم كانوا يشيدون كعمالقة طولها مائة ذراع ! ...

والتي قال عنها «فيلون البيزنطى» فى كتابه «عجائب الدنيا السبع » :

« كان أولئك القوم يصعدون إلى الآلهة ، وكانت الآلهة تهبط إليهم » !....

وحتى العلماء الحديثون يقولون : إنه غير مصدّق أن مشروعا كهذا أمكن تنفيذه ...

و على حدّ قول « موريه » عالمنا الأثرى :

« إنه حلم فوق مستوى البشر ،قد تحقق مرة علي هذه الأرض ، ولكنه لن يعود أبداً »!....

تلك هى الأهرامات !!! ...

فنظر إليه الإنجليزى وقال باسما :

- وكل هذا خرج من بئر .. أى بئر ؟؟؟ ...

فأجاب مسيو فوكيه بهدوء

- هذه ! ...

وأشار بإصبعه إلى الجهة اليسرى من صدره ! ...

- القلب ؟؟؟ ...

فلم يجب الفرنسي ولم يتكلم الانجليزى بعد ذلك ، وصمت الاثنان لحظة وساد السكون في الغرفة ! ...

وعندئذ ظهر البك بالباب وبيده « محسن » ، وقد ارتدى بذلته ورتب شعره طول هذه الأثناء .... وماكاد البك يلقي نظره على الغرفة الساكنة ، حتي اختفى فى الحال ، هو و «محسن» ورجعا من حيث جاءا علي أخمص الأقدام ،ولم يشعر بهما أحد من الضيفين ! ...

واستوى بعد قليل « العالم الفرنسى » فى كرسيه ، وأشعل لفافه اخرى ، وأرسل نفخة من الدخان فى الهواء ، ثم قال :

- أري أن قولي لم يفحمك يا «مستر بلاك » ؟ ...

فالتفت إليه « المفتش الانجليزى » بأدب وقال :

-أعترف بذلك ! ...

فسكت الفرنسي هنيهة ،ثم قال :

- نعم ! ... لنا العذر ألا نفهم هذا ! ... إن لغتنا - نحن الأوربيين - لغة المحسوسات ، إننا لا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التي كانت من هذا الشعب كله فردا واحدا ، يستطيع أن يحمل على أكتافه الأحجار الهائلة عشرين عاما ، وهو باسم الثغر مبتهج الفؤاد ، راض بالألم فى سبيل المعبود ، إنى لموقن أن تلك الآلاف المؤلفة التى شيدت الأهرام ، ماكانت تساق كرها كما يزعم هيرودوت الإغريقى عن حماقة وجهلٍ وإنما كانت تسير إلى العمل زرافات وهى تنشد نشيد المعبود كما يفعل أحفادهم يوم جنى المحصول ... نعم كانت أجسادهم تدمي ، ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية ، لذة الاشتراك في الألم من أجل سبب واحد ! ...

وكانوا ينظرون إلى الدماء تقطر مَن أبدانهم فى سرور لا يقل عن سرورهم برؤية الخمور القانية تقدم قرابين إلى المعبود ! ... هذه العاطفة : عاطفة السرور بالألم جماعة .... عاطفة الصبر الجميل ، والاحتمال الباسم للأهوال من أجل سبب واحد مشترك عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية ، والاتحاد فى الأمل بغير شكوى ولا أنين ... هذه هى قوتهم ! ...

انتصب عندئذ المفتش الإنجليزي فى كرسيه ،وقد بدا علي ملامحه معنى الجد والاهتمام ، وكأنما قد أفحمه بعض ما سمع ... وعندئذهب النسيم عليهما هبة حملت إلى آذانهما فى

هذا السكون التام ، أصوات الفلاحين يغنون عن بعد غناء جميلا ، فاشرأب « الفرنسى» قليلا ثم أشار إليهم بيده وقال :

- هل رأيت فى بلد آخر أشقي من هؤلاء المساكين ؟! ... أنت مفتش رى ، وتعلم جيدا يا مستر بلاك ، أوجدت أفقر من هذا الفلاح المصري ؟ ... ولا أهول عملا ؟ ... إنى أعلم ذلك أنا أيضا ، فقد اشتغلت بالحفر عن الآثار في قري الصعيد ، وخالطت بعض الفلاحين وعلمت كل شئ ... عمل ليل نهار في الشمس المحرقة والبرد القارس ، وكسرة من خبز الأذرة ، وقطعة من الجبن مع بعض الأعشاب من السريس وغيره مما ينبت وحده ... تضحية مستمرة وصبر دائم ، ومع ذلك فهاهم أولاء يغنون اسمع برهة يا مستر بلاك ! ...

وسكت الأثرى الفرنسي هنيهة ، كأنما يستفسر عن روح هذه الاغنية التي تأتى مع النسيم ، ثم استطرد يقول :

- أتسمع هذه الأصوات المجتمعة الخارجة من قلوب عدة ؟ ... الا تخالها خارجة من قلب واحد ؟ ... إنى أوكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة في هذا الكدح المشترك ، هذا أيضا هو الفرق بيننا وبينهم ، إن اجتمع عمالنا على الألم أحسوا جراثيم الثورة والعصيان وعدم الرضا بما هم يه ، وإن اجتمع فلاحوهم علي الألم أحسوا السرور الخفى واللذة بالاتحاد فى الألم ، ما أعجبهم شعبا صناعيا غدا !! ..

أسند المفتش الانجليزي يده إلى جبينه لحظة كالمتأمل ،ثم قال :

- ماكنت أحسبك جادا ، وأنت تفهمنى أن بين مصر اليوم ومصر بالأمس علاقة ! ..

فأجاب « العالم الفرنسى » :

- وأى علاقة ؟! ... قلت أقول أيضا : إن الجوهر باق دائما ! ... إن هؤلاء الفلاحين الذين يغنون من قلب واحد ، المتعددين الذين تجمعهم العاطفة والإيمان فى واحد ؛ مازالوا يعون بقلوبهم ولا يعلمون تلك العبارة التي كان أجدادهم يندبون بها موتاهم فى الجنائز :

« عندما يصير الوقت خلوداً سنراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد ! ... »

وها هم اليوم الفلاحون الأحفاد من جديد . يذكرون فى أعماق قلوبهم أن الكل فى واحد!...

وصمت العالم الفرنسي قليلا ،و وعندئذ نبس « المفتش الإنجليزي » قائلا ؛ وكأنه مازال تحت تأثير ماسمع :

- شئ غريب .. !

فأجاب الأثرى الفرنسى » :

- نعم ... ومع ذلك لو ذكرت أن هذه العواطف هى التي شيدت الأهرام لزال عجبك ، وإلا فكيف كنت تريد أن يبنى هذا الشعب بناء كهذا إن لم يكن هذا الشعب كله قد تحول فى وقت ما إلى كتلة آدمية واحدة ، تستعذب الألم في سبيل واحد : « خوفو » ممثل المعبود ورمز الغاية ...

فلمعت عين الانجليزي لمعانا لاأحد يدرى إن كان بارقة الإعجاب أو القلق ، وهمس وهو يفكر :

- صدقت ! ...

فأدرف الأثرى الفرنسى يقول ؛ وكأنما يختتم مقدماته السالفة :

- إن هذا الشعب المصري الحالي مازال محتفظا بتلك الروح ! ... فسأله الانجليزى علي الفور :

- أى روح ؟ ...

فأجابه بثقة وتؤدة :

- روح المعبد ! ...

فأنزل الانجليزى الغليون من فمه ، وسدد نظرات جامدة ساهمة إلى النافذة ، فالتفت إليه الفرنسى ، وكأنما أدرك ما في نفس « الإنجليزى » من قلق، فابتسم خفية ، ثم و ضع يده علي كتف الإنجليزى ، وقال بغتة :

- أجل يا« مستر بلاك » ! ... لاتستهن بهذا الشعب المسكين اليوم ، إن القوة كامنة فيه ، ولاينقصه إلا شئ واحد ! ...

- ماهو ؟ ...

- المعبود! ...

فنظر الإنجليزى إليه نظره لايدرى معناها الاستيضاح أم الموافقة ؟ ...

الهوامش

١ - هوامش القسم الأول

٢ - هوامش القسم الثانى

١ - هوامش القسم الأول

(١) البيان والتبيين (للجاحظ) ١/١١ .

(٢) النقد الأدبي الحديث (د. غنيمى هلال) ص ٩٥ .

(٣) نفسه ص ٩٦ .

(٤) نفس المرجع والصفحة .

(٥) نفسه ص ٣٠٦ .

(٦) انظر الدراسات الخاصة بالعصرين خاصة ماأذيع من شعر سياسى وشعر مدحى يخدم الأحزاب المختلفة ، ثم شعر الشعوبية لدي شعراء العصر العباسى (د. شوقي ضيف : التطوير والتجديد فى الشعر الأموى ، والعصر العباسى الأول والثاني ، د، صلاح الدين الهادى : اتجاهات الشعر الأموي ، ود. محمد فتوح أحمد الشعر الأموي ، د، يوسف خليف : الشعر الأموي : دراسة فى البيئات ، الشعر العباسى : نحو منهج جديد) ... وغيرها من دراسات العصريْن .

(٧) فى الأدب الحديث (عمر الدسوقى) ٢/ ١٩٠.

(٨) الأدب العربى المعاصر فى مصر (د. شوقى ضيف) ص ١٠٢ .

(٩) المرجع نفسه ص ١٠٢ ومابعدها .

(١٠) نفسه ص ١٠٦ .

(١١) ديوان حافظ إبراهيم ١/٢٧.

(١٢) التطور والتجديد الشعر المصرى الحديث (د. عبد المحسن بدر) ص ٨٠ .

(١٣) مقاله الأستاذ العقاد ضم كتاب ذكري حافظ ص ١٠.

(١٤)نفس المرجع والصفحة.

(١٥) التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث (بدر) ص٢١٥.

(١٦) ديوان حافظ إبراهيم ١/ ٢٥٠.

(١٧)المصدر نفسه ١/٢٥٩.

(١٨)نفسه ١/ ٢٦٥

(١٩) نفسه ١/٢٧٢؛

(٢٠) نفسه ١/٢٨٣.

(٢١) نفسه ١/٢٩٦.
(٢٢) نفسه ١/٣١٠ .
(٢٣) العقاد (ذكري حافظ) المجلس الأعلي للفنون والآداب ص ١٠.
(٢٤) مقال الدكتور محمد صبري فى نفس المجلد ص ٨٦ .
(٢٥) مقدمة الديوان ١/٣١.
(٢٦) التطور والتجديد فى الشعر المصري الحديث (د.بدر) ص ١٨١ .
(٢٧) شوقى وحافظ (طه حسين) ص ٢١١ .
(٢٨) نفس المرجع ص ١٩٧ .
(٢٩) حافظ إبراهيم شاعر النيل (عبد الحميد سند الجندي) ص١٠٤ .
(٣٠) حياة حافظ (أحمد محفوظ) ص ١٨٥ .
(٣١) حافظ وشوقى (طه حسين) ص ١٥٣ .
(٣٢) ديوان حافظ إبراهيم ٢/٢٠.
(٣٣) مقدمة الديوان ١/٣٧-٣٨.
(٣٤) نفس المصدر ١/٣٤.
(٣٥) شاعر النيل (عبد الحميد سند الجندى) ص٩٩.
(٣٦) حياة حافظ (أحمد محفوظ) ص ١٨٨.
(٣٧) فى الأدب الحديث(عمر الدسوقى) ٢/١٩٠ .
(٣٨) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى (العقاد) ص ١٤ .
(٣٩) ديوان حافظ ١/٢٦٤.
(٤٠) نفسه ١/٢٧٥.
(٤١) نفسه ٢/١٤٩.
(٤٢) شوقى وحافظ (طه حسين) ص ١٧٢.
(٤٣) حياة حافظ (أحمد محفوظ) ص ١٩٣ .

(٢) هوامش القسم الثاني

(١) في الثقافة المصرية (عبد العظيم أنيس ومحمود العالم ص ٤٩.

(٢) فن القصة (محمد يوسف نجم ٩ ص ٨٣ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٨ .

(٤) حول الأديب الواقع (بدر) ص ٢٣ .

(٥) فن الأدب توفيق الحكيم ص ٢١٨ .

(٦) نفسه ص ٢٤٧ .

(٧) عودة الروح ١/ ١٠

(٨) فجر القصة المصرية (يحيى حقى) ص ١٣٢ .

(٩) دراسات في الرواية المصرية (د. على الراعى) ص ١٠١.

(١٠) الروائي والأرض (د. بدر) ص ٨١ .

(١١) خطوات في النقد (حقى) ص١٠٠.

(١٢) ثورة المعتزل : دراسة في أدب الحكيم (غالي شكري) ص١٦٧ .

(١٣) تطور الرواية العربية الحديثة (د.بدر)ص ٣٨٦.

(١٤) فن الأدب (الحكيم) ص ٢٣٠ .

(١٥) دراسات فى الرواية المصرية ١١٣-١١٤ .

(١٦) أدباء معاصرون (رجاء النقاش) ص ٦٠ .

(١٧) ثورة المعتزل (شكرى) ص ١٦٨ .

(١٨) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٠٣ .

(١٩) صورة المرأة في الرواية المصرية (د.طه وادى) ص ٩٣ .

(٢٠) الروائي والأرض (د. بدر) ص ٨٨) .

(٢١) قضية الفلاح فى الرواية المصرية (حسن محسب) ص ٦٢ .

(٢٢) الروائي والأرض ص ٨٩ .

(٢٣) توفيق الحكيم (إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى) ص ١٦٢ .

(٢٤) خطوات فى النقد (يحيى حقى) ص ١٠٢ .

(٢٥) ثورة المعتزل ص ١٨٠ .

(٢٦) أدباء معاصرون (النقاش) ص ٧٠ .

(٢٧) الفن القصصي (محمود حامد شوكت) ص٢٤٢ .

(٢٨) ثورة المعتزل ص ١٨٠ .

(٢٩) دراسات في الرواية المصرية ص ١١٥ .

مصادر ومراجع

مصادر :

١ - توفيق الحكيم / عودة الروح / الطبعة الرابعة / القاهرة ، ١٩٥٧ .

٢ - الجاحظ / البيان والتبيين / بيروت . ١٩٧١ .

٣ - حافظ إبراهيم / ديوانه / ط. دار الجيل / بيروت . ١٩٨٨ .

مراجع :

١ - إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى / توفيق الحكيم / دار سعد / مصر ، ١٩٤٥ .

٢ - أحمد محفوظ / حياة حافظ ابراهيم / القاهرة ، د.ت.

٣ - توفيق الحكيم / فن الأدب / ط. مكتبة الآداب / القاهرة .

٤ - حسن محسب /قضية الفلاح في الرواية المصرية /القاهرة .

٥ - حسن كامل الصيرفى / حافظ وشوقي / القاهرة . د.ت .

٦ - رجاء النقاش / أدباء معاصرون / دار الهلال المصرية / ١٩٧١ .

٧ - طه حسين / حافظ وشوقي / القاهرة / ١٩٣٣.

٨- د. طه وادي / صورة المرأة في الرواية المعاصرة / مكتب الشرق الأوسط / ١٩٧٣ .

٩ - د. شوقى ضيف / الأدب العربى المعاصر فى مصر / المعارف / ١٩٥٧ .

١٠- د. شكري عياد / تجارب فى الأدب والنقد / الكاتب العربى / ١٩٧٧ .

١١- عباس العقاد/ شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضي / القاهرة ١٩٣٧ .

١٢- د. عبد الحميد سند الجندى / حافظ إبراهيم شاعر النيل / القاهرة .

١٣- عبدالسميع المصرى : شاعرا العروبة / القاهرة .د.ت.

١٤- د. عبد المحسن بدر/ التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ .

١٥- --------/ الروائي والأرض / القاهرة .
١٦- --------/ تطور الرواية العربية الحديثة / المعارف ، ١٩٦٣ .
١٧- د. علي الراعى :دراسات فى الرواية المصرية / المؤسسة المصرية / ١٩٦٤.
١٨- --------/ توفيق الحكيم : فنان الفرجة وفنان الفكر / الهلال / ١٩٦٩ .
١٩- عمر الدسوقي / فى الأدب الحديث / القاهرة
٢٠- غالي شكرى / ثورة المعتزل / دراسة فى أدب الحكيم / القاهرة .
٢١- كامل جمعه / حافظ ماله وماعليه /القاهرة .د.ت.
٢٢- المجلس الأعلى للفنون والآداب / ذكري حافظ ابراهيم /القاهرة .
٢٣- د. محمد حسين هيكل : الأدب والحياة المصرية /الهلال ١٩٩٢ .
٢٤- د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث/ الأنجلو المصرية / ١٩٦٢ .
٢٥- د. محمد يوسف نجم : فن القصة / بيروت ، ١٩٥٦ .
٢٦- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس / فى الثقافة المصرية / الفكر الجديد / بيروت.
٢٧- محمود حامد شوكت / الفن القصصى / دار الفكر ، ١٩٥٦ .
٢٨- يحيى حقي : فجر القصة المصرية / المكتبة الثقافية ، ١٩٦٠
٢٩- ------- / خطوات فى النقد / القاهرة / ١٩٦١ .

مراجع مترجمة :

١ - ادوين موير ./ بناء الرواية / ت ابراهيم الصيرفي / المؤسسة المصرية .
٢ - ديفيد ديتشس : مناهج النقد الادبى بين الظرية والتطبيق ، ت محمد يوسف نجم وإحسان عباس / دار صادر / بيروت .
٣ - روجيه جارودى . واقعية بلا ضفاف / ت حليم طوسون الكاتب العربى / القاهرة .
٤ - م. أ . فورستر : أركان القصة ت عياد جاد / الكرنك / ١٩٦٠ .

الفهرس

رقم الإيداع ١٣٦٣٦/٩٧

I. S. B. N 977-215-254-